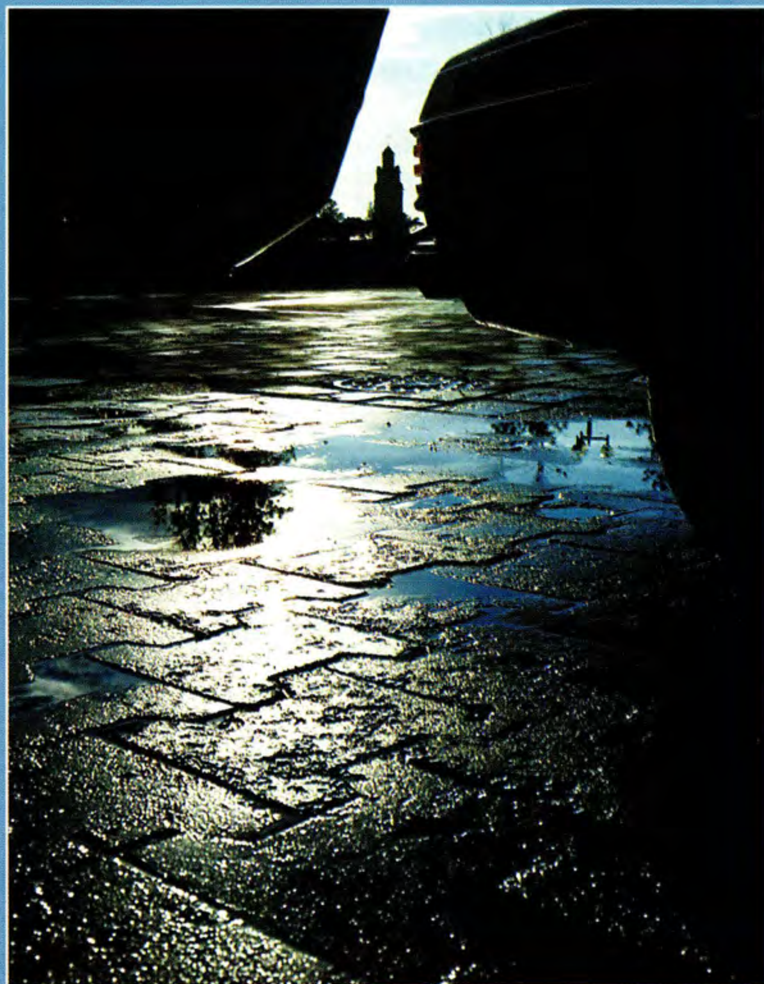
МАСТАЦТВА

ISSN 0208–2551

№10–11(247–248) 2003





А.Глебаў. Бясконцасць дарог. Каляровае фота. 1984.

ПАТРЫЯРХ БЕЛАРУСКАЙ ЭСТЭТЫКІ

Мікалаю Ігнатавічу Крукоўскаму – 80 гадоў

Гэта такое шчасце, што я сустрэўся з ім яшчэ ў маладосці. Быў я тады студэнтам БДУ, "нахіленым" ужо ў бок эстэтыкі, прагна імкнуўся схапіць усё, што датычыла праблем прыгажосці і мастацтва. Тады і пачуў упершыню пра нейкага дзіўнага мовазнаўца, які адкрывае штосьці новае ў эстэтыцы. А потым, на адной з навуковых канферэнцый у БДУ, непасрэдна сустрэўся з Мікалаем Ігнатавічам Крукоўскім, які падрыхтаваў літаральна пераварот у эстэтычнай навуцы не толькі ў Беларусі (тады БССР), але і ва ўсім СССР. Здаўся ён мне тады ўзнёслым, лятуценнікам, абаяльным невыказна, з жарам у вачах... Такая была першая сустрэча з чалавекам, якога я лічу адным з двух сваіх настаўнікаў у эстэтычнай навуцы...

А ў 1965 годзе выйшла ў свет ягоная манаграфія "Логіка красы", якая можа лічыцца першым каменем, што лёг у падмурак беларускай тэорыі эстэтыкі. У ёй ці не ўпершыню на савецкай прасторы была прадстаўлена спроба тэарэтычнай пабудовы эстэтычных адносін, самой эстэтыкі як пэўнай сістэмы лагічнага развіцця эстэтычных катэгорый.

На аснове ўзаемаадносін філасофскіх катэгорый агульнага і асаблівага, з адметнай інтэрпрэтацыяй гегелеўскай дыялектыкі аўтар пабудаваў катэгарыяльную сістэму эстэтыкі.

Прыгожае ўяўляла сабой гарманічнае адзінства агульнага і асаблівага, трагічнае – дамінаванне агульнага над асаблівым, камічнае, наадварот, асаблівага над агульным. Можна сказаць, што ўся кніга была "ноу-хау" ў вызначаным рэчышчы савецкай эстэтыкі. Таму ў яе (і ў яе аўтара) з'явіліся не толькі прыхільнікі, але і праціўнікі (асабліва ў верхніх эшалонах тагачаснай савецкай эстэтыкі). Яны і прычыніліся да таго, што Мікалай Ігнатавіч двойчы, з перапынкам больш як дзесяць гадоў, абараняў сваю доктарскую дысертацыю. У той час паспелі выйсці яшчэ дзве фундаментальныя работы М.І.Крукоўскага – "Асноўныя эстэтычныя катэгорыі" (1974) і "Кібернетыка і законы красы" (1977). Ужо к сярэдзіне 80-ых гадоў М.І.Крукоўскі па праву стаў прызнавацца карыфеем сучаснай беларускай эстэтыкі. Нездарма прадстаўнікі ўсіх абласцей і куткоў Беларусі выбралі яго на звышпрадстаўнічай канферэнцыі па стварэнню Беларускай эстэтычнай асацыяцыі прэзідэнтам асацыяцыі.

...Але ў гэты пераломны час я ўжо шмат ведаў з жыцця майго настаўніка. Пра тое, дарэчы, як у партызанах ён абараняў кожную старонку з кнігі Гегеля (вось калі яшчэ юнаком прызвычаіўся да філасофіі), якую ягоныя сябры-партызаны імкнуліся скарыстаць у якасці "паўфабрыката" для "махорквай" дзеі... І пра тое, як ён любіць музыку, а асабліва ігру на скрыпцы. Шкадаваў дый шкадуе, што з-за параненасці рукі не змог стаць скрыпачом... І пра ягоныя унікальныя хістанні паміж "жонкай" – філалогіяй і "каханкай" – эстэтыкай.

Усе гэтыя адмысловыя звесткі збіраліся мной па крупінках падчас шматлікіх філасофскіх і эстэтычных канферэнцый 1970-ых – 1980-ых гадоў, у якіх мы ўдзельнічалі разам, і ў працы Беларускай эстэтычнай асацыяцыі, дзе мяне выбралі яго першым намеснікам.

Але самае галоўнае ў Мікалаю Ігнатавічу тое, што гэты чалавек не мяняецца, нягледзячы на бег часу. Усё такі ж, як і ў сярэдзіне 1960-ых, – неспакойны, няўрымслівы, з творчым натхненнем. Успомніць толькі сярэдзіну 1990-ых, калі ў нашае жыццё ўвайшла культуралогія. І ў яе пабудове Мікалай Ігнатавіч сказаў сваё асаблівае слова, пра што яскрава сведчыць яго "Філасофія культуры. Уводзіны ў тэарэтычную культуралогію" (Мн., 2000).

Заставайцеся, калі ласка, дарагі піянер і патрыярх беларускай эстэтыкі такім, які Вы ёсць. Высокім у думках, творчым у пошуках. Узорам для сённяшняга пакалення.

Вадзім САЛЕЕЎ,
доктар філасофскіх навук, прафесар,
І-ы віцэ-прэзідэнт Беларускай эстэтычнай асацыяцыі.

МАСТАЦТВА
№10–11 (247–248)
кастрычнік–лістапад 2003

Аналітычна-асветніцкі часопіс па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

Галоўны рэдактар Вадзім САЛЕЕЎ

Дызайн-макет
Андрэй Ганчароў, Вячаслаў Паўлавец.
Камп'ютэрны набор
Іна Адзінец.
Камп'ютэрная вёрстка
Аксана Карташова.
Стыль
Галіна Більдзюкевіч, Алена Грамыка.
Мастацкі рэдактар
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67,
289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя).

Выдавец – рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «Культура і мастацтва».

Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554 ад 17 студзеня 2003 г.





стар. 6



стар. 33

№10–11 (247–248)

На першай старонцы вокладкі:
В.Альшэўскі. Купал-І. Палатно, алей. 2002.

АБ'ЯВА
для чытачоў і аўтараў часопіса
Кожны месяц 40 экземпляраў «Мастацтва» будуць паступаць у магазін № 18 Белсаюздруку (ст. метро "Плошча Перамогі", тэл. 284-31-06).





стар. 39



стар. 42

Якая ж эстэтыка нам патрэбна?

Мала хто сумняваецца, што Беларусь перажывае глыбокі крызіс, і пераважна крызіс таго, што ўсе мы называем звычайна духоўнасцю, хоць ён балюча закранае і матэрыяльнае жыццё. Бо і яно, як калісьці было даказана Максам Веберам, залежыць ад духоўнасці.

Крызіс настолькі глыбокі, што аказваюцца пад пагрозай нават незалежнасць краіны і яе дзяржаўны суверэнітэт. Ды і паасобку кожны яго востра адчувае, калі глянуць бліжэй на цяперашнюю нашу мараль і эстэтыку. Надзвычай востра адчуваецца тое ў галіне менавіта эстэтычнай, дзе засяроджаны звычайна нашы ідэалы і дзе з найвялікшай нагляднасцю праяўляюцца нават найменшыя змены, асабліва змены ў горшы бок. Зрэшты, духоўнасць, як вядома, якраз і складаецца перш за ўсё з пэўных ідэалаў. Таму і ўлады загаварылі пра неабходнасць адраджэння ідэалогіі, хоць размову тут усё ж варта было б пачынаць не столькі з ідэалогіі, колькі з саміх ідэалаў. Якасць ідэалогіі залежыць ад якасці ідэалаў, а ніяк не наадварот, бо ідэалогія – гэта толькі знешняя форма, зместам якой і выступаюць ідэалы. У нас жа некаторыя супраць ідэалаў увогуле. Маўляў, гэта мы ўжо праходзілі. Тады эстэтыцы, як кажуць, і карты ў рукі, бо менавіта эстэтычная навука якраз і павінна тут нам дапамагчы. Дапамагчы разабрацца, ці патрэбны сёння ідэалы і якія ідэалы добрыя, а якія не.

Азначаны крызіс, аднак, ахапіў і самую эстэтыку. Эстэтыка цяпер не толькі не ў модзе, але ўзнікае ўражанне, што яна свядома адціскаецца адпаведнымі міністэрствамі на задні план. Скарачаюцца вучэбныя курсы па эстэтыцы ў нашых ВНУ. Ліквідуецца яна амаль што зусім, дзе яшчэ была, у школах і сярэдніх навучальных установах. У некаторых вучэльнях эстэтыку спрабуюць зліць у адзінае цэлае з культуралогіяй, хоць эстэтыка з даўніх часоў карыстаецца статусам самастойнай навукі. А ў тэхнічных і прыродазнаўчых ВНУ яе выкідаюць з вучэбных планаў разам з усёй беларускай культурай увогуле, тлумачачы сабе, напэўна, такое варварства патрэбамі будучага аб'яднання з Расіяй і фактычна прызнаючы тым самым законнасць ліквідацыі незалежнасці беларускай нацыянальнай культуры і заснаванага на ёй дзяржаўнага суверэнітэту Беларусі. Спынімся, аднак, на праблемах нашай эстэтыкі менавіта як самастойнай навукі, уступімся і за яе ўласны, так бы мовіць, суверэнітэт.

З горыччу трэба прызнаць, што і ў гэтым аспекце беларускай эстэтыцы вельмі не пашчасціла. Яшчэ ў савецкія часы беларуская эстэтычная думка няшчадна падміналася думкай маскоўскай з уласцівай ёй таталітарна-імперскай мегаламаніяй, пра што даводзілася неяк пісаць на старонках шаноўнага «Мастацтва». Характэрна, што ўжо тады маскоўскімі афіцыйнымі аўтарытэтамі, напрыклад, акадэмікам Яговавым, з эстэтыкі сістэматычна вытраўляліся навуковасць і лагічная строгасць, замяняючыся на траскучую партыйную ідэалогію, менавіта ідэалогію без ідэалаў і без навукі. Пра гэта яскрава сведчыць, між іншым, невясёлы лёс кнігі аўтара гэтых радкоў, таксама прызнаемся, не без выкліку названай «Логіка прыгажосці». І займаўся тым не толькі адзін гэты малашаноўны акадэмік. Але што робіцца там з эстэтыкай цяпер, зусім ужо жахліва. Калі ў савецкія часы тамашнія эстэтычныя мэтры свядома ці вымушана гнуліся перад афіцыйнымі партыйнымі ідэолагамі, ахвяруючы ісцінай, то цяпер яны гэтак жа нізка кленчаць перад заходнееўрапейскімі аўтарытэтамі і пераважна чамусьці перад так званымі постмадэрністамі, згодна якім ісціна ўвогуле не існуе і ніякая навука, тым больш эстэтыка, не павінна ў прынцыпе абапірацца на логіку і розум. Каб упэўніцца ў гэтым, варта толькі пазнаёміцца з не раз ужо выдаваным у Маскве падручнікам па эстэтыцы Крыўцуна. Падручнікам, дзе паогул адсутнічаюць не толькі азначэнні прыгажосці і брыдоты, але і тое, што заўсёды называлася катэгарыяльным апаратам. Гэта тое самае, калі б у падручніку этыкі, напрыклад, адсутнічалі азначэнні дабра і зла або ў кнізе па логіцы так жа ігнараваліся ісціна і зман. Навука без лагічнага касцяку асноўных сваіх катэгорый – гэта, няхай нам даруюць, не навука ўвогуле. Але ж факт ёсць факт.

У гэткім жа стане знаходзіцца і сучасная беларуская эстэтыка, якая па нядобрай традыцыі і сёння па-ранейшаму пакорліва гнецца перад Масквой. Каб упэўніцца ў гэтым, дастаткова глянуць на афіцыйна зацверджаныя міністэрствамі адукацыі і культуры праграмы па эстэтыцы, якім нададзены яшчэ і нейкі злавесны статус стандартаў, стандартаў яўна з тых, што, як кажуць, «іжэ не прейдеши». Не гаворачы ўжо пра адсутнасць у іх памянёнага лагічнага касцяку ўвогуле, канкрэтны катэгарыяльны апарат (асноўныя эстэтычныя катэгорыі і тыпалогія стылю) азначаны па-постмадэрнісцку туманна і расплывіста. У гэтых праграмах цалкам адсутнічае, напрыклад, і такі прынцыпова важны для эстэтыкі раздзел, як раздзел пра эстэтычнае ў рэчаіснасці. Прыгажосць у прыродзе, аказваецца, іх аўтараў абсалютна не цікавіць, як не цікавіць і проста пякучая сёння неабходнасць абараняць і захоўваць тую прыгажосць. І гэта тады, калі экалагічная праблема выклікае галаўны боль ва ўсяго прагрэсіўнага, як некалі казалі, чалавецтва! Што ж гэта за эстэтыка такая і на каго яна разлічана? Але і гэтага мала. Існуючыя праграмы абыходзяцца і без эстэтыкі чалавека. Чалавек і яго прыгажосць (ці брыдота!) там наогул адсутнічаюць, хоць эстэтыка ўжо з даўніх часоў разглядаецца як тэорыя эстэтычнага выхавання. Выхавання каго? Чалавека ж, вядома. І выхавання ўсё-такі згодна ідэалу прыгожага, а не брыдкага. Гэта ўжо не кажучы пра такі востра актуальны сёння феномен, як фізічная прыгажосць чалавека і асабліва жаночая прыгажосць, пра што ні савецкая, ні руская эстэтыка не гаварылі ніяк і ніколі, а на аснове фальшывага разумення чаго, наадварот, расцвітае ў нас сёння і ў літаратуры, і ў кіно, і на тэлебачанні смуроднае царства самай паскуднай парнухі і культ гвалту. Нічога сабе эстэтычнае выхаванне, калі ролю тэорыі ў ім адыгрывае такая, з дазволу сказаць, эстэтыка! Няхай тут таксама не крыўдзяцца аўтары тых праграм, але ж і гэта праўда.

У Беларусі, аднак, існавала і, спадзяёмся, існуе і іншая эстэтыка, якая, напэўна, больш заслугоўвае назву навукі. Яна не стварыла, на жаль, самастойнай эстэтычнай школы, пра нядобрыя прычыны чаго ўжо даводзілася пісаць. Але ў канцэптуальным сэнсе слова яна існуе ў форме пэўных манаграфій і артыкулаў. Некаторыя з якіх былі адзначаны пазітыўнымі рэцэнзіямі і перакладзены за мяжой, і памянёныя нават, як тое ні дзіўна, ва ўсіх былых саюзных энцыклапедыях, уключаючы і Вялікую Савецкую. Яна была, як здаецца, ухвалена і большасцю беларускіх калегаў-эстэтыкаў, пра што можа сведчыць хоць бы той вядомы факт, што яшчэ ў 1991 годзе аўтар гэтых манаграфій быў абраны прэзідэнтам Беларускай эстэтычнай асацыяцыі, якая, на жаль, не была ў далейшым падтрымана ні ўрадам, ні заўсёды пасіўнай у нас грамадскасцю. Гэты факт і дае нам, думаецца, поўнае права называць тую канцэпцыю беларускай эстэтычнай школай, няхай сабе пакуль што, як сёння кажуць, толькі ў віртуальным значэнні слова.

Для гэтай эстэтычнай канцэпцыі характэрна перш за ўсё пастаяннае і свядомае імкненне да навуковай строгасці, што асабліва датычыць яе катэгарыяльна-лагічнага апарату. Дастаткова арыгінальная ў вузкапрафесійным аспекце (яна сапраўды ні за кім з буйных сучасных спецыялістаў канкрэтна не ідзе), канцэпцыя ў той жа час добра ўпісваецца ў агульную траекторыю гістарычнага развіцця філасофіі і навукі, праз эстэтычную сістэму Гегеля ўзыходзячы аж да антычных яе крыніц. Яна таксама добра стасуецца і з самымі перспектыўнымі сёння кібернетыкай, інфарматыкай і агульнай тэорыяй сістэм, адкрываючы магчымасць выкарыстання і найноўшых камп'ютэрных тэхналогій. Не без гонару можна адзначыць, напрыклад, што толькі ў Беларусі, як здаецца, была стасавана да эстэтыкі і стасавана з нядрэнным, як будзе далей паказана, плёнам такая адносна новая ў сучаснай навуцы рэч, як чатырохзначная логіка і чатырохзначныя ж матрыцы з гэтай логікі.

Эстэтыка наша добра стасуецца і з такімі канкрэтнымі эмпірычнымі навукамі, як гісторыя культуры і мастацтвазнаўства. Кіруючыся, дарэчы, толькі метадамі чыста філасофскай эстэтыкі Гегеля, яна яшчэ ў шасцідзесятых гадах мінулага стагоддзя стыхійна выйшла на невядомую тады ў нас канцэпцыю цыклічнага развіцця культуры Шпенглера-Тойнбі-Сарокіна, што намнога паглыбіла наша разуменне як асноўных эстэтычных катэгорый, надаўшы ім сэнс своеасаблівых фазаў у развіцці эстэтычнай гісторыі грамадства, так і праблемы стылю эпохі, што была некалі, як чырвоная ануча для быкоў, каменем спатыкнення для ўсёй афіцыйнай савецкай эстэтыкі. Мы, беларусы, у гэтым плане, дарэчы, год на трыццаць апярэдзілі маскоўскіх вучоных, якія пачалі развіваць тую цыклічную канцэпцыю толькі з сярэдзіны дзевяностых гадоў. Ды і ў сусветным маштабе наша эстэтыка далёка не на апошнім месцы, калі пазнаёміцца, напрыклад, са зместам артыкула «Эстэтыка» ў апошнім выданні славутай Encyclopaedia Britannica. А сяго-таго дык і нават абагналі, як, скажам, амерыканца С.Хантынгтана, шумна вядомага сёння ў свеце з-за яго выдадзенай у 1996 годзе вельмі вострай і вельмі цікавай кнігі «Clash of civilizations» («Столкновение цивилизаций» у рускім перакладзе, які ўжо ёсць у продажы). Дзякуючы ўсё той жа чатырохзначнай логіцы і згаданаму матрычнаму яе варыянту праблема такога канфлікту паміж цывілізацыямі ў эстэтычным плане была намі тэарэтычна пастаўлена і сфармулявана яшчэ ў сярэдзіне сямідзесятых гадоў (гл. манаграфіі «Основные эстетические категории», с. 269 – 272 і «Кибернетика и законы красоты», с. 229). Значыць, мы, беларусы, не такія ўжо нічога не вартыя, якімі нас лічаць часам тутэйшыя змагары за дэмакратыю без суверэнітэту і свабоду без незалежнасці.

Зразумела, што і ў плане педагагічным такая канцэпцыя мае свае выгоды, што пацвярджае хоць бы і аўтарскі саракагадовы вопыт выкладання эстэтыкі ў БДУ і Універсітэце культуры, з пэўным, вядома, спрашчэннем і папулярызацыяй для больш лёгкага засваення студэнтамі (цікава, напрыклад, што яна ў свой час з параўнальна большым поспехам чыталася якраз на матэматычным і фізічным факультэтах БДУ). Апошняе абумоўлівалася, напэўна, тым, што пабудаваны на гэтай канцэпцыі лекцыйны курс быў арыентаваны не на механічнае запамінанне, а перш за ўсё на глыбокае і самастойнае разуменне логікі курсу, і сярод традыцыйных студэнтаў-гуманітарыяў у сувязі з гэтым узнікалі часам нават праблемы. Улічваючы гэта, аўтару вельмі хацелася напісаць і выдаць падручнік па эстэтыцы спецыяльна для студэнтаў гуманітарных ВНУ, але тое, на жаль, так і не ўдалося здзейсніць. У савецкія часы выданне падручнікаў па гуманітарных навуках дазвалялася, як вядома, толькі ў Маскве. Сёння ж тое зрабіць не дазваляе ўвогуле фінансавы стан нашай новай стыхійна-рынкавай гаспадаркі, арыентаванай толькі на груба-спажывецкія матэрыяльныя запатрабаванні (у мяне, напрыклад, аж да гэтага часу ляжыць нявыдадзеным вялікі рукапіс «Бляск і трагедыя ідэалу», таксама прысвечаны пераважна, як тое відаць з загалоўка, эстэтыцы). Таму і даводзіцца прапаноўваць увазе чытачоў толькі праграму курсу, пабудаванага на згаданай канцэпцыі, ды і то, хутчэй, толькі лагічны касцяк такой праграмы (без пагадзіннага разліку, без спісаў літаратуры, без розных пытанняў дзеля самакантролю і г.д.). Гэта, так бы мовіць, праграма толькі канцэпцыі такога курсу. Праўда, сам курс можна было б назваць «Уводзінамі ў тэарэтычную эстэтыку». Так было зроблена намі нядаўна дастасоўна дапаможніка па культуралогіі, і так даўно ўжо рэкамендавалі дзейнічаць у гэтым кірунку такія сусветна вядомыя спецыялісты, як Л.фон Берталанфі і Д.С.Ліхачоў. Такая задума, прызнацца, у аўтара ёсць і, калі Пан Бог адпусціць яму яшчэ крыху часу, яе, можа, і ўдасца неяк рэалізаваць. Але пакуль што ёсць толькі план-праграма. І менавіта яна будзе прапанавана ўвазе спагадлівага чытача. Не пакідаць жа яе, як казалі нашы класікі, грызучай крытыцы мышэй...

Мікалай КРУКОЎСКІ.

БЕЛАРУСКАЕ КІНО: БЫЛО... НЯМА... БУДЗЕ?

Ці існуе беларускае кіно, ці сапраўды яно знаходзіцца ў глыбокім крызісе, ці ёсць у яго будучыня, – такія тэмы абмяркоўвалі кінематаграфісты, кінакрытыкі, прадстаўнікі навуковых колаў у Беларускім саюзе кінематаграфістаў. Яны спрабавалі знайсці адказы на пастаўленыя пытанні і выказалі свае погляды на сітуацыю, якая склалася на гэты момант у беларускім кіно.

«Калі мы спрабавалі разабрацца, у якім стане знаходзіцца наш кінематограф, дык прыйшлі да сумнай высновы, што за апошнія 10 гадоў не было фільма, пра які можна было б сур'ёзна паразмаўляць, – адзначыў **першы сакратар Беларускага саюза кінематаграфістаў Аляксандр Шкадарэвіч.** – Мы праводзілі канферэнцыі, высвятлялі прычыны сітуацыі, якая склалася ў кінематографе, спрабавалі вызначыць, ці ёсць дзяржаўная палітыка, канцэпцыі, прыярытэты ў гэтый сферы. Мы выдалі некалькі зборнікаў з дэтальным аналізам праблем – «Канцэпцыя развіцця беларускага кіно. Беларускае кіно: Было. Няма... Будзе?», «Беларускае дакументальнае кіно», «Маладыя рэжысёры беларускага кіно». Нашыя спробы ні да чаго не прывялі, Міністэрства культуры ігнаравала нашыя намаганні, ніякіх зменаў не адбылося. Я лічу, што азначаны крызіс не творчы, гэта крызіс кіравання кінавытворчасцю. Прычыны з'яўлення фільмаў, пастаўленых па слабых сцэнарыях, тлумачацца імкненнем Міністэрства культуры і кіраўніцтва кінастудыі «Беларусьфільм» любым коштам атрымаць фінансаванне сваіх праектаў. Затым кіраўніцтва кінастудыі рапартуе пра атрыманы прыбытак, у той час як калектыў месяцамі не атрымлівае зарплату. Відавочна, калі мы згубім тэхнічную базу кінастудыі, якія б таленты ні рыхтаваліся ў Беларускай акадэміі мастацтваў, будучыні ў беларускага кіно не будзе. Калі ёсць дзяржаўная падтрымка, яе трэба апраўдваць, а не дыскрэдытаваць выпускам слабых, нікому не патрэбных фільмаў. Грошай дзяржава на такое кіно даваць не будзе. У Арменіі, напрыклад, выпускаецца адзін фільм у два гады – але варты. У нас жа рашэнні прымаюцца келейна, здымаюцца заведама правальныя фільмы, такія як «Свежына з салютам». Становішча не проста драматычнае, яно трагічнае. Не прымаць меры, не заўважаць відавочнага крызісу, выкліканага адсутнасцю прафесійнага кіравання, – злачынна».

«Створаная пры Беларускім саюзе кінематаграфістаў Экспертная рада будзе разглядаць сцэнарныя заяўкі беларускіх кінематаграфістаў, якія прапаноўваліся да пастаноўкі ў апошнія гады, – паведаміў **Ігар Волчак, старшыня Беларускага саюза кінематаграфістаў.** – Такі крок дазволіць кіназнаўцам і кінакрытыкам атрымаць уяўленне пра тое, які кінематограф мог бы быць у Беларусі, калі б да стварэння фільмаў у рэспубліцы ставіліся больш адказна. Апроч таго, падыходы да кінапрацэсу даўно ўжо патрабуюць удасканалення. Калектыўную безадказнасць, характэрную для дзяржаўнай кінастудыі, павінна змяніць сістэма прадзюсерства, калі за кожны фільм, ад пачатку здымак да іх завяршэння, адказвае канкрэтны чалавек. Хто-небудзь задумваўся пра феномен Міхаіла Пташука? Ён быў не толькі таленавіты рэжысёр, але і таленавіты прадзюсер, які ні на кога не спадзяваўся, а ўсё рабіў сам, і кожны з яго фільмаў быў з'явай. Для адраджэння ў Беларусі кінематографа неабходна станаўленне інстытута прадзюсерства».

Паводле меркавання **рэжысёра Вячаслава Нікіфарава**, «крызіс у беларускім кіно канстатуецца на працягу апошніх дзесяці гадоў. Называюцца яго прыкметы, сярод якіх неверагодна нізкі ўзровень рэжысуры (не гаворачы ўжо пра якасць фільмаў) і дэфіцыт умоваў для дыялога паміж удзельнікамі кінапрацэсу. Крызіс суправаджаецца дэманстрацыяй падвойных стандартаў у сістэме ацэнак. Праз гэта будзе пакутаваць заўтрашні кінематограф, перш за ўсё маладыя таленавітыя кінематаграфісты. Тым не менш культурная праца на працягу гэтых дзесяці гадоў працягвалася, існаваў паралельны творчы працэс, ствараліся сцэнарныя праекты, якім не было наканавана рэалізавацца на экране. Я за апошнія гады падаваў сем сцэнарных заявак, толькі тры з іх разгледзелі. Але і яны аказаліся незапатрабаванымі. А такіх праектаў у гэтыя гады былі дзесяткі. Селекцыя, якой мы зоймемся, адбіраючы сцэнарыі, як ужо казаў І.Волчак, можа стаць асновай нармальнага рэпертуару. Цяпер пад'ём можа быць па трох напрамках – тэлесерыялы, дзіцячая тэма, добры гістарычны фільм. Трэба назапашваць ідэі і сцэнарыі, там ёсць вечныя тэмы, таленавіта выкладзеныя, якія аднойчы будуць запатрабаваныя. Ад пазіцыі беларускіх кінематаграфістаў, кінакрытыкаў, журналістаў можа залежаць зыход нядобрай сітуацыі, якая склалася ў беларускім ігравым кіно».

«Беларускае кіно сёння – без твару і без адраса, – лічыць **доктар мастацтвазнаўства Вольга Нячай.** – Трэба казаць не пра крызіс кіно, а пра крызіс кіравання кіно. Ці можам мы ўздзейнічаць на сітуацыю? Калі на канферэнцыях, на з'ездах кінематаграфісты робяць спробы прааналізаваць прычыны крызісу, нам кажуць, што гэта «шалёная крытыка». Але гэта справядлівая крытыка. І яна або не прызнаецца, або замоўчваецца. Мы не можам змяніць сітуацыю, бо нам не дазваляюць удзельнічаць у працэсе кіравання. Што рабіць, каб быць пачутымі? Чакаць спынення дзяржаўнага фінансавання? Гэта непажаданая сітуацыя. Дзяржаўныя грошы павінны выдзяляцца, але над прадуманыя і дэталёва абароненыя кінематаграфічныя праекты. Пад фільм пра Анастасію Слуцкую сродкі выдзелены, а праект фільма пра Еўфрасінню Полацкую, які хацеў здымаць В.Нікіфараў, фінансавання не атрымаў. Гэта няправільна, Еўфрасіння Полацкая – наша духоўная заступніца. У беларускім фальклоры, у беларускай культуры няма гераічнага эпасу. У беларусаў традыцыйна мірны характар, мы ваюем, толькі калі нас да гэтага змушаюць. Але ў нас шмат святых, шмат асветнікаў. Чаму мы выбіраем вобраз гераічнай жанчыны, якая мусіць асабіста змагацца з ворагам? Гэта відавочна памылковы шлях, выбар якога тлумачыцца тым, што сцэнарыі да пастаноўкі выбіраюцца па асабістых, сяброўскіх матывах. Сцэнарыі заведама слабыя. І яны не абмяркоўваюцца. Неабходна несці персанальную адказнасць за запуск сцэнарыя і якасць фільма. Сітуацыя кінематаграфічнага кіравання няправільная; каб змяніць яе, мусіць быць празрыстасць, калегіяльнасць, адкрытасць абмеркавання. Калі запускаецца экранны праект, яго павінны разглядаць усе зацікаўленыя арганізацыі, у першую чаргу гэта датычыць Беларускага саюза кінематаграфістаў. Кінапракат таксама павінен зрабіць выснову, ці будзе карыстацца карціна поспехам, неабходна улічваць выбар гледачоў».





1 Кадр з фільма «Песная быль»

2 Кадр з фільма «Кастусь Каліноўскі» М.Сімонаў – Кастусь Каліноўскі

3 Кадр з фільма «У агні народжаная»

«Як можа існаваць кінастудыя – мастацкі арганізм, калі няма мастацкага кіраўніка? Мы шмат гаворым пра кіраванне, але ёсць яшчэ і мастацтва, – лічыць **доктар мастацтвазнаўства, загадчык аддзела кіно і тэлемастацтва ІМЭФ НАН Анатоль Красінскі**. – Студыя займаецца не толькі гаспадаркай, але і мастацтвам, прынамсі, яна прэтэндуе на гэта. Хтосьці павінен займацца тактыкай, стратэгіяй, думаць пра аблічча творчай арганізацыі. Такога чалавека цяпер няма. На працягу амаль 15 гадоў у нас вучыліся маладыя кінематаграфісты. Але ці з'явілася ў нас новае таленавітае пакаленне? Шмат зрабіў А.Колбышаў, цікавыя работы ёсць у А.Кудзіненкі, Р.Грыцковай. Чым заняты астатнія? Калі ўзнікла ідэя стварэння фільмаў да гадавіны Вялікай Айчыннай вайны, звярнуліся і да маладых. Але цікавых прапановаў не паступіла».

Закранаючы праблемы сцэнарнай палітыкі кінастудыі «Беларусьфільм», **галоўны рэдактар часопіса «На экранах» Людміла Перагудава** адзначыла: «Нярэдкія выпадкі, калі супраць асобных праектаў галасуе большасць мастацкай рады, тым не менш фільмы па гэтых сцэнарыях ставяцца. Узнікае пытанне: ці варта ў гэткай сітуацыі ўвогуле ўдзельнічаць у мастацкіх радах? Я лічу, што да гэтага нас, кінажурналістаў, абавязвае прафесія. Калі мастацкая рада ў асноўным складаецца з штатных супрацоўнікаў кінастудыі, дык міжволі ўзнікаюць сумненні ў іх аб'ектыўнасці, а кінакрытыкі па-сапраўднаму незалежныя. Некалькі гадоў таму ў рэспубліцы праводзіўся сцэнарны конкурс. Другую прэмію атрымала добрая работа Аляксандра Богдана «Беражыце бычкоў». Пра яе больш нічога не чуваць, а ўзнікаюць новыя вымарачныя сцэнарыі. І з'яўляюцца такія фільмы, як «Бальная сукенка» (рэжысёры – Маргарыта Касымава, Ірына Волах, аўтар сцэнарыя – Фёдар Конеў). У актыве вопытнага сцэнарыста Ф.Конева дастаткова сур'ёзных работ, але зварот да дзіцячай тэмы, якой ён не валодае, прывёў да значных пралікаў. Пра «Радавых» Аляксея Дударава на кінастудыі ўспомнілі толькі тады, калі высветлілася, што да 60-годдзя Перамогі – вялікая тэма – нічога вартага няма. Я цалкам згодна са сцвярджэннем, што пакуль ёсць беларуская літаратура, пакуль мы будзем прызнаваць яе першаснасць, ёсць і беларускае кіно».

Аляксей Дудараў, драматург: «Пра будучыню беларускага кіно мне казаць складана, бо за апошнія дзесяць гадоў справа закінута да такой ступені, што цяжка ўявіць, якім чынам можна направіць сітуацыю. Што да кінакрытыкаў, дык я б параіў ім больш шчыра ставіцца да сваёй прафесіі і называць рэчы сваімі імёнамі: пошласць – пошласцю, а дурноту – дурнотай, не прыкрываючы адкрытую бяздарнасць мудрагелістымі фразамі».

«У беларускага кіно павінна быць будучыня, бо ёсць студыя, выдатныя карціны, вартыя імёны, – адзначыла **кінакрытык Людміла Саянкова.** – Сама пастаноўка пытання – ужо дастаткова трывожны сімптом, ніхто ж не пытаецца, ці ёсць будучыня ў беларускага тэатра, відавочна, што яна ёсць. Ці можна назваць хоць адну карціну апошніх трох гадоў, якая была б з'явай, не проста фінансавай адзінкай, а фактам, вартым абмеркавання? Мастацкія крытэрыі да такіх фільмаў непрымальныя, узровень іх вобразнасці, гарманічнасці, акцёрскія работы, рытм, драматургія не вытрымліваюць сур'ёзнай крытыкі. Калі ўзяць эканамічныя паказчыкі, дык яны жудасныя і гавораць толькі пра тое, што кіно, якое здымаецца ў Беларусі, нікому не патрэбна – ні гледачам, ні



4 Кадр з фільма «Францыск Скарына» М.Грыцэнка – Рэйхенберг, А.Янкоўскі – Скарына.

5 Кадр з фільма «Жанчына». Ульяна – Л.Мазалеўская.

прафесіяналам. У расіян таксама ёсць праблемы, але ёсць і фільмы, якія прадстаўляюцца на міжнародныя фестывалі, пра якія пішуць, гавораць. У Беларусі ж і касавыя, і фінансавыя, і мастацкія крытэрыі сведчаць пра тое, што ў нас кіно няма».

«У Беларусі ёсць усе ўмовы для паспяховага развіцця кінапрацэсу, – лічыць **Васіль Коктыш, генеральны дырэктар РУП «Кінавідэапракат»**, – ёсць база і натурная пляцоўка, ёсць абсталяванне, ёсць кадры, ёсць падтрымка дзяржавы. Узровень ігравых фільмаў знізіўся, але па-ранейшаму трымаюць планку дакументальнае і анімацыйнае кіно. Нельга не адзначыць, што мала робіцца для таго, каб рэалізаваць гэтыя фільмы як унутры рэспублікі, так і па-за яе межамі, маркетынгавая служба студыі працуе неэфектыўна. Пра крызіс беларускага кіно можна казаць толькі ў сувязі з сістэмай кіравання. Ён пачаўся, калі на кінастудыю прыйшлі людзі, чыя асабістая амбіцыйнасць або недастатковы кіраўніцкі вопыт шкодзілі справе».

Ефрасіння Бондарава, кінакрытык, прафесар, доктар філалагічных навук: «Я займаюся кінакрытыкай вось ужо больш за паўстагоддзя. Адзін з маіх апошніх артыкулаў называўся «Дзеля чаго?» Дзеля чаго зараз пісаць? Хто гэта прачытае і прыме да ведама? Кіраўніцтва Беларусьфільма абсалютна не звяртае ўвагі на тое, што яму рэкамендуюць, высноваў ніякіх не робіць, меркаванне кінакрытыкаў яго не цікавіць. Пра ўсе згаданыя праблемы пісалася дзесяць гадоў таму як пра трывожныя сімптомы. Што з тых часоў змянілася? Шмат гавораць пра нацыянальны кінематограф. А ці ўсе разумеюць сутнасць гэтай з'явы? Нацыянальны кінематограф уздымае чалавечыя страсці мясцовага, можа быць, значэння, мясцовага аблічча да ўзроўню міжнародных праблем. Адна з нашых, несумненна, нацыянальных карцін – «Людзі на балоце» (сцэнарыст і рэжысёр – Віктар Тураў, аператар – Д.Зайцаў, мастак – Я.Ігнацьеў). Палешукі і паляшучкі – а якія страсці! У 1960-ыя гады, якія я назвала б росквітам беларускага кіно, на кінастудыю «Беларусьфільм» прыйшло новае пакаленне з надзеяй на высокую місію кіно. І справа не толькі ў іх веры і таленце – сцэнарны аддзел у той час быў мозгам кінастудыі, людзі, якія кіравалі ім і працавалі ў ім, пакінулі сваё паэтычнае пяро і займаліся кінематографам. Да Аркадзя Куляшова можна было прыйсці і абмеркаваць не толькі канкрэтную карціну або сітуацыю ў кінематографе, з ім гаварылі проста пра жыццё – ён быў вельмі мудры чалавек. А цяпер да каго прыйдзеш на кінастудыю? З кім можна пагутарыць пра задуму, ідэю? Што за постаць галоўнага рэдактара? А з гэтага ж трэба пачынаць узнімаць кінематограф. У Міністэрстве культуры – да каго можна звярнуцца? Да В.Мацвеева пісьменнікі і рэжысёры пазнаму ставіліся, але гэта быў чалавек, у якога было сваё меркаванне, ён любіў кіно. Ён мог памыляцца, з ім можна было не пагаджацца, спрачацца, але свая пазіцыя ў яго была. Зараз кінастудыя здала ўсе свае пазіцыі і знаходзіцца ў глыбокай «кінематаграфічнай коме».

Паводле меркавання **кінакрытыка Алы Бабковай**, «будучыні ў беларускага кіно не будзе, пакуль у нас не паўстануць умовы для развіцця недзяржаўнага кіно і не з'явяцца незалежныя прадзюсеры. Яны павінны ведаць, які сцэнарый патрэбны, якая тэма цікавіць гледачоў і дзе ўзяць грошы. Што да кадраў у дзяржаўным сектары, самая вялікая бяда – тое, што на працягу 13 гадоў на кінастудыі «Беларусьфільм» змянілася пяць генеральных дырэктараў. Прычым прызначалі толькі тых, хто будзе падпарадкоўвацца інструкцыям Міністэрства культуры, не праяўляючы ніякай ініцыятывы. На кінастудыі павінен быць механізм адбору таленавітых праектаў і адораных іх выканаўцаў. Толькі тады можна будзе здымаць вартае кіно».



6 Кадр з фільма «Альпійская балада» Л.Румянцава – Джулія, С.Любшын – Іван

Пераклад з рускай мовы.

Марына БЕЛАВОКАЯ.

У ранім апавяданні Васіля Быкава гераіні было добра за трыццаць. У сваім фільме, знятым праз чвэрць веку, Вячаслаў Нікіфараў паменшыў яе ўзрост гадоў, можа, на дзесяць. Але ўсё роўна

Фруза сёння – прабабуля

Пра фільмы рэжысёра Вячаслава Нікіфарава

А тады... А тады, у першы пасляваенны год, калі адбываюцца падзеі быкаўскага апавядання, ёй – па фільму – недзе 26 – 27. Нарадзіўшыся прыблізна ў 1920-ым, Фруза не паспела да вайны ўладкаваць уласны лёс: ні прафесіі ў жабрачым калгасе не атрымала – вёска не адпускала вучыцца, ні шлюбам не пабралася – не хацелася ісці абы за каго, чакала «прынца», ні дзіцяці не нарадзіла. А тут раптам навала – фашысцкая акупацыя: хата бацькоўская спалена ўшчэнт, бацькі – сельскія інтэлігенты, аграномы – расстраляныя, працы ў занядбанай вёсцы, дзе адны бабы ды старыя, няма, ад сапраўдных мужчын нават духу не засталося... Вось і падалося дзяўчо-перастарак, нічым – ні розумам, ні асаблівай жаночай прывабнасцю, ні адзеннем, ні манерамі ці ўменнямі якімі – не прыкметнае, з разрабаванага, занепалага сяла ў горад.

А там – каму яна патрэбная? І вось сядзіць гэтая шэрая няўмека – з распаўсюджаным у Беларусі імем Ефрасіння, але з нязвыклай яго «транскрыпцыяй» – Фруза – вахцёрам у нейкай неакрэсленага напрамку ўстанове, ва ўладанні якой усяго з паўдзесятка спісаных з войска, дабітых на шляхах вайны бартавых машын. Дзень тут падобны на дзень: раніцай, недзе пад дзевяць гадзін, у заведзеным парадку праз рыпучыя дзверы з'яўляецца на працу драбнюткае чынавенства, распісваецца ў кнізе, атрымаўшы ключ ад свайго кабінецікa-норкі. Апошнім праплывае мажны шэф, «вялікі» начальнік, размеранай хадой, напаўваенным адзеннем, нават вусамі падобны да Вялікага Правадыра, бюст якога красуецца якраз насупраць стала вахцёра. У шабуршэнні папер і афармленні пуцявых лістоў, але, канешне ж, і ў пераказе плётак пралятае дзень – а ўвечары ўсе здаюць ключы і разыходзяцца: ідзе, так бы мовіць, адваротны працэс, а ўсё разам – «працоўнае» ронда.

Фрузу тут успрымаюць як рэч, толькі зрэдку нехта кіне ёй прыветнае слоўца. Адно вяртлявы весялун Шаўроў штораніцы жартуе, разнастайна рыфмуючы яе «экзатычнае» імя, накшталт: «Фрузачка – кукурузачка», «Фруза – прывітанне ад француза», «Фруза – два арбуза»... А так – глядзяць на яе, бы на частку мэблі ў вестыбюлі, як на звязку паміж сталом з кнігай роспісаў і шчытом з ключамі.

Тыпажы працаўнікоў – трэба аддаць належнае рэжысёру! – падабраныя адметна: састарэлы лысун (артыст Георгій Георгіу), які ўсяляк дагаджае маладой крутлявай жонцы (Валянціна Цітова) – тут намёкамі праглядваюцца нават іхнія «тылавыя» ўзаемаадносіны ў гады вайны, калі маладзіца змушаная была «прыстаць» да кіраўніка пэўнай харчовай установы; смарчок-сухар, загадчык аддзела, прафарг, у кабінецік якога «зліваюцца» ўсе ведамасныя плёткі (Леў Перфілаў – артыст, на той час ужо добра знаёмы гледачам па ролі фатографа ў славутым тэлефільме «Месца сустрэчы змяніць нельга»); зладзеяваты танцор-нахабнік, ключнік-загадчык гаспадаркі (Мікалай Манохін, цяпер – драматург); маўклівы, забіты ціхоня (Уладзімір Січкар); згаданы Шаўроў – крыўляста-эксцэнтрычны пляткар (у маім выкананні).

Фруза, страціўшы бацькоў, прагне ўвагі, хоць якіх чалавечых зносін і, вядома ж, жаночага шчасця – кахання. Але тут, ва ўстанове, у кожнага свае клопаты, ім не да яе. «На ролю Фрузы шмат хто праходзіў кінапробу, – прызнаецца сёння рэжысёр, – усе беларускія актрысы, якім было пад трыццаць, і шэраг расійскіх стаялі перад кінакамерай». З усіх прэтэндэнтак была па-снайперску адабраная Таццяна Куліш з Ленінградскага драматычнага тэатра імя Пушкіна, былой «Александрынкі»: у першай частцы фільма яна якраз і была такой невыразнай ціхоняй, прыгнутай «шэранькай мышкай». Мо, гэтая – не жыццёвая, а выдатна сыграная актрысай! – прыніжанасць адмоўна «паспрыяла» таму, што Фрузу ўспрынялі як самую актрысу – Таццяну, і далейшы акцёрскі лёс акторкі Куліш у кіно, як кажуць, не склаўся. Ва ўсякім разе, ні мы, ні нават сам Нікіфараў на савецкіх экранах яе не бачылі.

Нікіфараў да таго, у 1969-ым, ужо зняў на Беларусьфільме свой дыплом – навелу «Бераг прынцэсы Люські». Гэта была паэтычная замалёўка пра трох маладых геолагаў, якія ў прысутнасці біёлага-«прынцэсы» становяцца – як заўжды мужчыны пры з'яўленні прыгожай жанчыны – больш мужнымі, разумнымі, шляхетнымі. У паводзінах «квартэта» персанажаў ужо выяўлялася імкненне рэжысёра да пабудовы тонкіх і складаных узаемаадносін дзейных асобаў. Тут ён упершыню сутыкнуўся з аператарам – тады таксама пачаткоўцам – Эдуардам Садрыевым. І яшчэ: ён даручыў пісаць музыку Яўгену Глебаву...

2 Мастацтва № 10-11

га таленавітага Яўгена ўсяго праз год. Затым Вячаслаў здымае ўжо поўнаметражны фільм, славуты «Зімародак». Былыя партызаны на пачатку 70-ых гадоў яшчэ займалі відныя пасады, былі актыўнымі працаўнікамі, таму лёс славутага партызана-падрыўніка, непрыкметнага героя, які сышоў у легенду і, аказваецца, жыве з намі побач, хваляваў не толькі падлеткавую аудыторыю, але й дарослых. Тут упершыню рэжысёр здымае буйнога акцёра Уладзіміра Самойлава, якому наканавана, бы таму талісману поспеху, браць удзел амаль ва ўсіх фільмах Нікіфарава, ажно да самай смерці артыста. Услед, праз год, у 73-ым, – «Хлеб пахне порахам» паводле Івана Шамякіна, фільм на гісторыка-рэвалюцыйную тэму, абавязковае «выпрабаванне» для ўсякага, хто меў намер трывала замацавацца ў нацыянальным кінематографе. Далей – «Сын старшыні» – сучасная гісторыя ўзаемаадносін «бацькоў і дзяцей», з веданнем матэрыялу, вясковага жыцця, выкладзеная вядомым аўтарам – пісьменнікам Мікалаем Матукоўскім. Ужо тут можна звярнуць увагу, як імкнецца супрацоўнічаць Вячаслаў Аляксандравіч з беларускімі аўтарамі. 1978 год. «Абочына». Зноў дотык да сучаснай тэматыкі, зноў супрацоўніцтва з Садрыевым і – неперапыняльнае з «дзядзькам Валодзем», як называе яго рэжысёр, з Самойлавым. Тут сярод сцэнарыстаў узнікае імя Фёдара Конева – ён адыграе пэўную ролю ў фільме, якому, у асноўным, і прысвечаны гэты артыкул.

На пачатку 80-ых гадоў Нікіфараў ужо па праву лічыўся самым «акцёрскім» рэжысёрам студыі. Гэтую рэпутацыю, якая не пахіснулася па сёння, Вячаслаў Аляксандравіч пасля «Фрузы» замацаваў фільмамі са складанейшымі характарамі, з якімі сутыкнуўся, узяўшыся за рускую класіку.

Былы намочнік Брэжнева, тагачасны старшыня Дзяржтэлерадыё СССР Сяргей Лапін – супярэчлівая постаць: ён забараняў перадачы і фільмы, якія ягонаму «высокаідэйна-суслаўскаму» разуменню здаваліся шкоднымі, але ён жа быў арганізатарам росквіту жанру тэлевізійнага фільма, у тым ліку шматсерыйнага. Гэта пры ім узніклі ўсе самыя вядомыя, якія толькі здолееш згадаць, савецкія тэлесерыялы і фільмы, – усё, што сёння сышло ў нябыт.

Асэнсоўваючы адказнасць пры экранізацыі класікі, колькасць сродкаў, якія патрэбна ўкласці ў будучы фільм, Лапін, як расказвае рэжысёр, літаральна «ганяў» яго па «Бацьках і дзецях», экзаменаваў па веданню творчасці Івана Тургенева. І ў выніку – выдатны тонкі фільм, з дакладным адчуваннем эпохі, з уражальнымі акцёрскімі работамі. Заўважу: Тургеневу ўвогуле вельмі пашанцавала на Беларусьфільме: чатыры экранізацыі, чатыры розныя рэжысёры – і усе чатыры выдатныя. Даручэнне здымаць «Дуброўскага» паводле Пушкіна прайшло ўжо без «экзамена» ў Лапіна: рэжысёр набліжаўся да залічэння ў класікі. І ў гэтым статусе бярэцца ён за экранізацыю да юбілею Перамогі «Радавых» паводле Аляксея Дударава – адной з самых простых па абставінах, але складаных па ўзаемаадносінах п'ес, дзе не схавацца за перыпетыі сюжэта, а можна толькі засяродзіцца на чалавечых дачыненнях. Гэта значыць, што і тут галоўны ўпор у «акцёрскага» рэжысёра будзе на акцёрах. Да таго ж ён займае ў фільме толькі беларускіх акцёраў.

Але – пра экранізацыю прозы Васіля Быкава. Тады, у 81-ым, падчас здымак «Фрузы», Вячаслаў быў яшчэ не жанаты. У дзень свайго нараджэння, што прыпаў на здымачны перыяд у Даўгаўпілсе, са шматзначнай усмешкай прыняў ён ад нас з жонкай вялікі кавун, на якім сцізорыкам было старанна выразана: «Холостяку Славе от Орловых».

Таленавітага мастака адрозніш адразу: ён абкружае сябе такімі ж. Кінасцэнарый паводле апавядання «Фруза» напісаў «мэтр» беларускай кінадраматургіі Фёдар Конеў – гэта ён «памаладзіў» гераіню на дзесяць амаль гадоў, надаўшы тым трактоўцы яе лёсу высокі, абагульняльна-філасофскі сэнс. Аператарам Нікіфараў запрасіў таго ж Эдуарда Садрыева – самага, бадай, патрабавальнага ў нас камерамена; адпрацаваўшы разам з ім некалькі фільмаў, Нікіфараў быў перакананы, што менавіта ён – самая прыдатная для гэтага матэрыялу кандыдатура. Родная вёска, у якую наведваецца Фруза, знята Садрыевым як адзінае разбуранае папялішча, хата ж гераіні – чорны фон з абпаленых бярвенняў для Фрузіных дзядулі і браціка, апранутых у белае. Тут мудрым, нейкім спрадвечным старцам, што быццам выйшаў з легенды, выглядаў акцёр Іосіф Матусевіч, якога, на жаль, не заўважыў кінематограф. Міжволі ўзнікала думка, што тут – вобраз не толькі вёскі, а ўсяе пасляваеннай Беларусі. У другой частцы фільма выяўленчая гама пасвятляецца: белы твар Фрузы на белай падушцы ў белай палаце радзільнага дома. Шмат партрэтаў гераіні зняты ў адлюстраваннях шкла, а яе выява з немаўляткам у кашыраваным кадры нагадвае беларускую мадонну.

Нельга не адзначыць Алену Курмаз, мастака па касцюмах: у строях персанажаў з першага погляду адчувалася эпоха. Тут добраахвотнымі кансультантамі станавілася ўсё атачэнне, бо кожны ўдзельнік здымачнай групы яшчэ добра памятаў, у што яго самога апраналі бацькі ў гаротныя пасляваенныя гады.

Фонам, па рэпрадуктару, увесь час гучалі галасы Русланавай, Уцёсава, Бернеса, Розы Багланавай. Рэжысёр жартам пытаўся ў артыстаў і групы: «Ну, хто яшчэ якую мелодыю тых гадоў хоча пачуць у фільме?» Адбою ад прапаноў, вядома ж, не было.

Мастаком быў запрошаны Міхаіл Шчаглоў. Я ведаў яго выдатнае выяўленчанае рашэнне ў трагікамедыі Генадзя Палокі «Інтэрвенцыя» – гэты фільм, пакладзены на паліцу з-за «скажэння паказу рэвалюцыйных падзей», мой прыяцель Генадзь Іванавіч таемна прывозіў па маёй просьбе на закрыты прагляд семінара, які праводзіла секцыя тэлевізійнага кіно Саюза кінематаграфістаў Беларусі. Канешне, у сціплай тэленавеле «Фруза» разварот мастаку быў не той, як у буфанадна-тэатралізаванай «Інтэрвенцыі», але ён зрабіў сваю «кадэнцыю»: ідзе вялікая нетаропкая панарама па пустых, напаўзгарэлых пакойчыках бацькоўскай хаты Фрузы, такая доўгая, што паспявае цалкам прагучаць павольная песня «Купалінка», напетая нейкім пранікнёным, не «акцёрскім» голасам.

Дзіўна й кранальна, што народжаны ў Адлеры, пасталелы ў Расіі рэжысёр Нікіфараў так сумленна паставіўся да беларускай тэмы: пераносіў на экран творы нацыянальных аўтараў, а ў «Фрузе», акрамя кранальнай «Купалінкі», персанажы ў вёсцы размаўляюць у яго на беларускай мове – не прыпомню, каб хто з рэжысёраў-беларусаў у той час адважыўся на такое. Цяпер – тым больш.

«Сцэнарый, які паводле Быкава напісаў кінадраматург Фёдар Конеў, лёг мне на душу адразу. У гераіні сцэнарыя пазнаў сваіх цётак. Я згадаў сваё пасляваеннае дзяцінства. Памятаеш хлопчыка ў фільме, які назірае ўсё? Дык гэта я прыдумаў, гэта быў аповед пра эпоху і жыццё, якое я добра ведаў, якое перажыў, – расказвае рэжысёр і прызнаецца: – Апавяданне Быкава давялося прачытаць, сумленна цяпер прызнаюся табе, калі фільм ужо быў, што называецца, „у запуску“».

Тут Нікіфараў, дазнаўшыся, што сцэнарыст паменшыў узрост гераіні, занепакоіўся: як паставіцца да гэтага Быкаў? Але разлік сцэнарыста пры такой змене быў дакладны: палову жаночай часткі Фрузіных аднагодак у Беларусі пасля вайны чакала адзінота. «Жаніхі твае паляглі ў зямлю ад Масквы да Берліна», – жорстка і сумна канстатуе прыбіральшчыца Драздова ў майстэрскім выкананні Галіны Макаравай.

Рэжысёр, малюючы групавы партрэт мужчынскай часткі ўстановы, наўмысна абвастрыў закладзенае ў апавяданні і сцэнарыі: сярод іх няма не толькі «прынца» для Фрузы, але й больш-менш прыдатнага ўвогуле да «кавалерства» персанажа – адно нейкія шаржаваныя тыпы. Фруза кожны дзень доўга дабіраецца дамоў, у непрыглядны барак, у прыгарад, – у нейкую Серабранку ці Малінаўку, якую сёння незаўважна паглынуў горад. Аднойчы тут выпадкова ўзнікае побач з Фрузіным жытлом постаць ледзь знаёмага змрочнага шафёра з іхняе ўстановы, і яна, проста з-за прыроднае душэўнасці, дабіраецца ўначы, пешшу ў горад, каб здабыць патрэбную ягонай зламанай машыне дэталь. Бы ў аддзяку, ён змазвае рыпучыя дзверы ва ўстанову – і на гэта са здзіўленнем рэагуюць чыноўнікі. Шафёр гэты, Пархомаў, нічым – акрамя высокага росту і мужчынскага цыгарэтнага паху – не прыкметны, тая ж «фруза», толькі ў штанах. Гэта ўвасобіў... не, проста быў такім на экране акцёр-«коласавец» Уладзімір Куляшоў. І вось паступова яны адкрываюць адзін аднаму таямніцы шчырасці сваіх душаў, становяцца неабходнымі адзін аднаму. Вельмі ўражвае сцэна, калі да самотнай Фрузы ў свята 1-га Мая завітвае «ў госці» Пархомаў: як сарамліва выстаўляе ён пляшку віна, як збірае немудрагелістае частаванне гаспадыня, як пераапранаецца ў самае найлепшае, як, бы мімаходзь, зазіраюць да Фрузы суседкі, такія ж самотніцы-гаротніцы...

Пархомаў і Фруза становяцца каханкамі. Урэшце жанчына зацяжарала. Канешне, ханжаскае асяроддзе ўстановы жорстка паставілася да гэтай сувязі, да маючага нарадзіцца дзіцяці, але фільм стаўся хоць і малой, але смелай данінай жанчынам, што ў тых умовах, без мужоў, адраджалі генафонд беларускай нацыі, нараджаючы «бязбацькавічаў», прыдумваючы ім пасля гераічныя легенды пра зніклага ці памерлага бацьку. Фрузе мроілася, што чынавенства, таварышы па працы, паставяцца да яе душэўна, з разуменнем... Цудоўны светлы эпізод гэтых наіўных «мараў» папярэднічае жорсткаму фіналу. Але звальняецца, знікае некуды бацька-шафёр, да парадзіхі, каб забраць яе з немаўляткам, прыходзіць з усяе ўстановы толькі сярдзітая буркатлівая прыбіральшчыца Драздова. Гэта была адна з выдатнейшых кінароляў вялікай беларускай актрысы, якая, паводле яе прызнання, «ніколі не іграла каралеў», Галіны Макаравай.

– Нешта не прыходзіла вырашэнне наступнага эпізоду, і я вырашыў гадзіны са дзве да пачатку здымак пахадзіць па вестыбюлі клуба, дзе ішлі здымкі, – згадвае Вячаслаў Нікіфараў. – Раптам гляджу: на прыступках сядзіць Макарава. «Галіна Кліменцьеўна, а што вы так рана тут робіце?» – пытаюся. А яна мне: «А нічога – так, настройваюся. Я і ў тэатры перад спектаклем гадзіны за дзве-тры прыходжу». Вось адносіны да ролі, да працы!

А мне асабіста пашчасціла ўдваіх ехаць з ёй машынай на здымкі «Фрузы» доўгім шляхам ад Вільні да Даўгаўпілса. Якіх толькі таямніц унутранага жыцця тэатра, сплячэння інтрыг патаемнай краіны Закуліссе не дазнаўся я ад гэтай простай у выказваннях жанчыны! Як гаравала яна пра ранні сыход выдатнейшых акцёраў-«купалаўцаў», якія не шкадавалі здароўя, аддаючыся шкодным схільнасцям, – у тым ліку яе мужа, Паўла Пекура! І яшчэ дазнаўся малавядомай гораду Мінску інфармацыі: аказваецца, усе дрэвы, што растуць ад Вечнага агню на плошчы Перамогі – яна па-ранейшаму называла яе «Круглая» – ажно да галоўнага ўвахода ў парк Горкага, прывезены з лесу і пасаджаны асабіста ёю, калі толькі атрымала кватэру ў прылеглым доме. Сумавала тады ж Галіна Кліменцьеўна, што плошча перастае быць «круглай»: яна пашыраецца, выкарчоўваюцца дрэвы, ужо падрослыя, моцныя, што некалі пасадзіла яна...

Пытанне, што ўвесь перыяд працы над фільмам хвалявала рэжысёра, – рэакцыя Быкава, – скончылася мірна. Васіль Уладзіміравіч, ужо маючы пэўны вопыт супрацоўніцтва з кінематографам, добра разумеў, што літаратурны твор пераходзіць у новы від мастацтва, на экран, што гэта няўхільна вядзе да пэўных змен, – і пісьменнік, згадвае сёння Вячаслаў Нікіфараў, па праглядзе сказаў: «Фільм вельмі адрозніваецца ад майго апавядання. Але гэта – таленавіты твор кінематографа. Віншую стваральнікаў і дзякую».

Вялікім прыхільнікам гэтай работы, адным з ініцыятараў стварэння фільма, творцам, які прынёс на студыю быкаўскае апавяданне і ўвесь час, што называецца, вёў, апекаваў рэжысёра, быў сябра сцэнарнай калегіі Беларусьфільма Аляксей Дудараў.

Фільм карыстаўся вялікім поспехам у савецкага гледача: аднагодкі Фрузы пазнавалі свой лёс ці блізкіх, аднагодкаў рэжысёра вабіла настальгія па такому пазнавальнаму, але незваротнаму дзяцінству, а больш маладыя проста атрымлівалі асалоду ад знаёмства з творам сапраўднага кінамастацтва. Да таго ж – гэта быў такі рэдкі на тэлеэкранах СССР жанр: меладрама. Вось таму фільм проста з эфіру перапісвалі на стужкі першых савецкіх, яшчэ ў навінку, відэамагнітафонаў. Вось таму пасля паказу яго на фестывалі тэлефільмаў у Львове кранальныя словы, змахваючы слёзы, сказала мне папулярная тады тэлевядучая Святлана Жыльцова. Вось таму столькі добрых слоў гаварылі ўзрушаныя гледачы – больш жанчыны, зразумела, – калі на творчых сустрэчах у межах таго ж фестывалю прадстаўляў я беларускі фільм, і абяцаў удзячнасць іх перадаць стваральнікам.

* * *

Прайшло дваццаць гадоў з часу стварэння фільма. Глядзіцца ён сёння з такой жа захапляльнай цікаўнасцю, бо ў ім ёсць галоўнае – чалавечы лёс. А гэта – вечная крыніца асацыяцый, роздумаў, успамінаў.

У кранальнай гісторыі кароткага кахання маленькіх людзей праглядаецца і партрэт эпохі, і сацыяльны зрэз грамадства. Акрамя таго – гэта старонка гісторыі Беларусі, старонка гісторыі яе кіно. Старонка светлая і шчырая.

Уладзімір АРЛОЎ.

Час у асобах, або Усеагульны працэс узаемнага выхавання

Аналізуючы сітуацыю вакол такога спецыфічнага віду мастацтва, якім з'яўляецца неігравое кіно, перш за ўсё трэба вызначыцца са сферай яго выкарыстання, іншымі словамі – з формамі дэманстрацыі, якія не пярэчаць здароваму сэнсу.

Сёння, калі нас ужо прымусова не падпісваюць на непатрэбныя нам газеты і часопісы, а нашых дзяцей замест урока фізкультуры не заганяюць усім класам у кінатэатр на прагляд ідэалагічнага блокбастэра, – нармальных, лагічных і адпаведных рытму нашага жыцця формаў паказу ўсё роўна няшмат. Для кароткаметражнага неігравога кіно іх, прынамсі, дзве: тэлевізійная трансляцыя і ведамасны кінапаказ, які ў цяперашніх умовах з'яўляецца мадыфікацыяй старога клубнага прагляду. Такі карпаратыўны кінапаказ можа аб'ядноўваць практычна любую дыферэнцыраваную грамадскую групу: гэта могуць быць этнічныя або рэлігійныя суполкі, тынэйджэры, аматары рок-, панк- або фолькмузыкі, прыхільнікі дзеючай улады або, наадварот, палітычнай апазіцыі, прадстаўнікі аграрнага або машынабудаўнічага лобі, фанаты спорту або касцюміраваных рыцарскіх турніраў, этнографы, турысты або абаронцы прыроды – напрыклад, перакананыя «грынпісаўцы». Сімптаматычна, што менавіта такія аб'яднанні «па інтарэсах» з'яўляюцца заўзятарамі і рэальнымі праваднікамі ў жыццё самых сучасных медыйных магчымасцяў: лічбавых носьбітаў адлюстравання і гуку, вадкакрышталічных экранаў, мультымедыйных праектараў і іншага інструментарыя, што палягчае доступ да інфармацыі.

Апісаная сітуацыя, канешне, узнікла ў якасці сацыяльнага адказу на сумную рэчаіснасць эпохі камунікатыўнай і інфармацыйнай празмернасці. Мы жывём у эпоху стрэсаў, справакаваных мітуснёй жыцця – гранічна дынамічнага жыцця, у якім прыняты каштоўнасці, што асуджаюць чалавека на пастаянную незадаволенасць сабой – ці гэта культ сілы ці імкненне да асабістага дабрабыту. Наш час – гэта эпоха ўнутраных неўсвядомленых канфліктаў, напрыклад, імкнення да незалежнасці ў спалучэнні з чаканнем падтрымкі, дапамогі збоку. Радыё, што ніколі не выключаецца ў транспарце, офісах і нават у басейне і таму пастаянна цісне на мазгі; лабірынты Інтэрнета і бясконцыя тэлесерыялы – усё гэта, разам узятае, стварае ўрадлівую глебу для рознага кшталту дэпрэсій і фобій. Мы знаходзімся ў небяспецы страты менавіта тых пераканаляў, якія маглі б найбольш эфектыўна служыць маральным антыдотам, абараняць нас і тых, хто ідзе нам на змену. Неігравое кіно – гэта якраз тая пераканальная сіла, здольная абудзіць і нават рэанімаваць ужо часткова страчаныя жаданне і здольнасць мысліць самастойна і незалежна.

Здабытыя з залежаў і наслаенняў гадоў успаміны і дакументы, якія датычаць асаблівасцяў развіцця неігравога кіно ў Беларусі, меркаванні і аповеды аўтараў, рэжысёраў, рэдактараў і аператараў прыадкрываюць характар і прыроду з'яў, рысы мінулага часу і яго дзейных асобаў.

Генрых Львовіч Лейбман (1919 – 2003) – кінааператар неігравога кіно, адзін са старэйшых творчых работнікаў беларускай кінематаграфіі. Прымаў удзел у стварэнні шматлікіх мастацкіх («Зялёныя агні», «Дзеці партызана»), навукова-папулярных і хранікальна-дакументальных фільмаў, сюжэтаў і тэлефільмаў –«Белавежская пушча», «У чадзе экстазу», «Сучасніца», «Каларадскі жук», «Белая Вежа», «Боль мой, Хатынь», «Цюльпаны для сяброў», «Дарогамі бацькоў», «Нарачанская балада» і многіх іншых.

Нарадзіўся ў Мінску. Страсна захоплены фатаграфіяй, у 1935 г. паступіў на працу фатографам-лабарантам у кінастудыю «Белдзяржкіно».

«У кінатэатры «Чырвоная Зорка» было разгорнута фотаатэлье: да сеанса глядач фатаграфаваўся, пасля сеанса – атрымліваў свой фотаздымак. Я пазнаёміўся з кінахранікёрамі, якія тады не былі засяроджаны толькі на вытворчасці і адарваны ад рэальнага кінапракату і гледача: Эпельбаўмам, Беравым, Вейняровічам, Цытронам. З іх дапамогай перайшоў на працу памочніка аператара, гэта была пасада ніжэйшая за асістэнта. Чарадой закруціліся сюжэты да розных кіначасопісаў: рэпартажы пра сельскую гаспадарку, прамысловасць, адукацыю. Не магу забыцца на абставіны здымкі сюжэта дзесьці пад Нясвіжам (гэта было ў 1939 годзе) – аб прымусовым перасяленні з хутароў у калгасную вёску – трагізм таго, што адбывалася, быў відавочны, але пра тое, што фіксуем адзін з пераломных момантаў гістарычнага лёсу народа, мы не задумваліся.

На студыі кінахронікі быў адзін аўтамабіль; з ручных камер – «Кінама» са спружынным прывадам і штатыўная – «Дэрбі», яе круцілі ручкай. Дырэктар мінскай кінахронікі, Надзея Каржыцкая, якую ўлады


1

1 Аператар кінахронікі Уладзімір Пужэвіч. 1956.


2

2 Здымка хранікальнага сюжэта пра дрэсіроўшчыкаў Запашных.


3

3 Рэжысёры Э. Гайдук і В.Сукманаў (справа).


4

4 Кадр з поўнаметражнай дакументальнай стужкі «Навальнічная далячынь памяці». (1983, аўтар сцэнарыя А.Вялюгін, рэжысёры В.Сукманаў, Р.Ясінскі, аператары А.Апай, А.Сіманаў.)


5

5 На здымках сюжэта для кіначасопіса «Советская Белоруссия» (№8, 1972) пра візіт Фідэля Кастра ў Мінск.


6

6 Г.Л.Лейбман на здымках навукова-папулярнага фільма «Каларадскі жук», 1962.


7

7 Уладзіслаў Папоў.

пастаянна прасілі здымаць важныя пасяджэнні, што адбываліся ў цёмных інтэр'ерах, імкнулася стварыць і папоўніць парк асвятляльнай апаратуры. Аднойчы, калі была ў Маскве, яна з высокай трыбуны паскардзілася, што «ў Мінску, на студыі, не хапае кабялёў». Усе, канешне, смяяліся.

І да вайны, і пасля яе беларускія кінахранікёры заўсёды сябравалі з мясцовымі органамі ўлады і ўрадам; апаратараў усе ведалі ў твар, віталі і дапамагалі ім у працы. П.М.Машэраў нават спускаўся з трыбуны, падыходзіў да групы кінахранікёраў і асабіста паціскаў руку кожнаму».

Мінская студыя навукова-папулярных і хранікальна-дакументальных фільмаў, якая шмат зрабіла для таго, каб закласці залаты фонд неігравога кіно, праіснавала з 1961 па 1969 год. Студыя, на жаль, не мела адпаведнага рыштунку для правядзення спецыяльных, эксперыментальных здымак біялагічных або іншых навуковых працэсаў, такой базы, якой валодалі масквічы ці ленінградцы, але, тым не менш, выпускала навукова-папулярныя фільмы, якія ішлі шырокім экранам і атрымлівалі дыпломы на міжнародных фестывалях. Так, па сцэнарыю М.Бліцінава рэжысёрам І.Мікеніным і аператарам Г.Лейбманам у 1962 годзе быў створаны навукова-папулярны фільм «Каларадскі жук» (дыплом II ступені на Міжнародным фестывалі ў Браціславе ў 1965 г.), здымкі якога вяліся ў рэгіёнах, найбольш пашкоджаных жуком, – у Беларусі, Закарпацці і Калінінградскай вобласці. Штабам і лабараторыяй творчай групы стала Ашмянская доследная станцыя, дзе Г.Лейбман прыдумаў і арганізаваў эксперымент, які здзівіў нават спецыялістаў і навукоўцаў. У спецыяльны, прыстасаваны для здымак акварыум былі змешчаны субстрат і лічынкі жука. Самым складаным аказалася засцерагаць субстрат ад празмернага нагрэву асвятляльнымі прыборамі. З'явілася магчымасць зафіксаваць увесь цыкл развіцця шкодніка паслёнавых, прычым кадры, якія дазволілі разгледзець фазы кладкі яек, сталі поўнай нечаканасцю для аграрыяў – яны такога не бачылі!

Рыгор Іванавіч Глухоўскі (1923 – 2003), рэдактар, аўтар сцэнарыяў многіх дакументальных фільмаў, створаных у аб'яднанні «Тэлефільм».

Нарадзіўся ў 1923 годзе, фамільныя карані – у Бабруйску. Сярэднюю спецыяльную адукацыю атрымаў ужо ў Мінску – у школе ВПС, размешчанай да вайны ў раёне цяперашняй плошчы Я.Коласа. Атрымліваючы прафесію авіяцыйнага тэхніка па ўзбраенню, вывучыў «фотакінакулямёт» – ФАУ, які прыстрэльваўся па той жа восі, што і гармата асноўнага калібру.

«Пасля вайны я ўступіў у партыю, вучыўся на гістарычным факультэце Мінскага педінстытута. Пасля яго заканчэння – журналіст «Коломенской правды», затым – загадчык аддзела культуры той жа газеты. У 1954 г. вярнуўся ў Мінск, працаваў у рускамоўных газетах «Зорька» і «Физкультурник Белоруссии». Пазнаёміўся з адказным сакратаром газеты «Сталинская молодежь» (потым – «Знамя юности»)Барысам Паўлёнкам, які і дапамог трапіць на прыём да М.І.Досіна – дырэктара ўжо амаль гатовага да адкрыцця мінскага тэлебачання.На той момант у СССР дзейнічалі тэлестудыі толькі ў Маскве, Ленінградзе, Кіеве, Таліне. Мінская – стала пятай. Ніхто і ні на якім узроўні іерархічнай лесвіцы не ведаў тады, якім павінна быць тэлебачанне. Нават у архітэктурным сэнсе; таму, напэўна, будынак на вуліцы Камуністычнай зрабілі з калонамі – на ўсялякі выпадак. І падпарадкоўваліся толькі Галоўнаму Упраўленню тэлебачання ў Маскве».

Тэхналагічна нічога, апроч прамога эфіру, у тыя гады быць не магло. Відэазапісу, як такога, не было. А тэлеспектаклі, тым не менш, здымаліся. Гэта была архінервовая, адказная праца: гледзячы на некалькі манітораў і пераключаючы сігнал з адной камеры на другую, манціраваць у рэжыме рэальнага часу – у рэжыме on-line, як сказалі б сёння. У 1957 годзе быў здадзены павільён плошчай 300 м², а да таго туліліся ў 96-метровай малой студыі. Менавіта так здымалася вельмі папулярная ў тыя гады перадача «Артысты цырка на эстрадзе». Функцыі тэлебачання як рэтранслятара шоу, тэатральных і відовішчных мастацтваў былі дамінуючымі.

Да 1957 года тэледыктар аб'яўляў: «Мы пачынаем нашы пробныя перадачы». Яны ішлі два або тры разы на тыдзень па 2 – 4 гадзіны. Навінаў, інфармацыйных праграм не было; першыя з'явіліся ў 1958 – 1959 гг. А да гэтага было так званае «палітвяшчанне» – паказ перадавікоў, правафланговых і г.д. Але ўсе разумелі, што патрабуецца і праўдападабенства, хоць нейкія рэальныя фігуры. Прадметам гордасці сталася акцыя па дастаўцы і камутацыі ў студыю такарнага станка, за якім не проста стаяў, а на якім сапраўды працаваў перадавік вытворчасці.

З 1957 года на тэлебачанні існаваў аддзел кінапаказаў: начальнік і некалькі мантажніц, што займаліся перамоткай плёнкі. Праз год аддзел атрымаў статус кінарэдакцыі, і Р.Глухоўскі стаў яго першым кіраўніком. Яшчэ крыху пазней, у пачатку 60-ых, быў створаны вельмі неабходны аддзел кіназдымак. Гэтыя два аддзелы, кінапаказаў і кіназдымак, аб'ектыўна можна лічыць папярэднікамі аб'яднання «Тэлефільм».

«Крыху парадаксальным уяўляецца працяглае паралельнае суіснаванне дзвюх студый, што выдавалі дакументальную кінапрадукцыю. Думаю, што гэта тлумачылася асаблівасцямі структурнай, ведамаснай падпарадкаванасці: аб'яднанне «Тэлефільм» курыравалася аддзелам агітацыі і прапаганды, а кінастудыя была падначалена аддзелу культуры ЦК партыі».

Рычард Здзіслававіч Ясінскі, аўтар і рэжысёр дакументальных фільмаў «Урок даўжынёй у жыццё», «Шлях у два дзесяцігоддзі», «Наш клас – праз год», «Галоўны канвеер», «Па дарогах Беларусі», «Штрыхі да партрэта», «Ад цара да Радасціна», «Вецер з Волгі», «Яны ўжо ў сёмым», «Адзін дзень у маі», «Фінал», «Праз дзесяць гадоў, або Надзеі і трывогі 10 „А“», «Вяртанне ў 10 „А“», «Тры колеры радасці», «Васількі за Бугам», «Канцлер Леў Сапега», «Паланез для касінераў», «Дыярыуш Наваградскі», «Але засталася музыка», многіх іншых фільмаў і сюжэтаў кінаперыёдыкі.

Нарадзіўся ў Баранавічах у 1931 годзе. Заканчваючы вучобу на факультэце журналістыкі БДУ(1955), напісаў дыпломную работу «Шляхі развіцця беларускага кіно», а ў якасці рэцэнзента універсітэт запрасіў самога Уладзіміра Уладзіміравіча Корш-Сабліна. Дзякуючы гэтаму адбылося вельмі важнае знаёмства, а потым прыйшло і запрашэнне папрацаваць памочнікам рэжысёра на карціне «Пасеялі дзяўчаты лён». У той год на ўвесь СССР поўнаметражных мастацкіх фільмаў было не больш за дзесяць. У тым жа 1956-ым Р.Ясінскага залічылі на пасаду рэдактара хронікі, якую ўзначальваў тады Міхаіл Паўлавіч Фрайман; крыху пазней Рычард Ясінскі стаў старшым рэдактарам.

«Найважнейшая функцыя рэдактара хронікі – знайсці цікавую падзею і не прапусціць яе. Усяго 52 кіначасопісы ў год: 36 выпускаў «Савецкай Беларусі», 4 – «Сельскай гаспадаркі», 4 – «Навукі і тэхнікі», 6 – «Піянеры», 2 – «Спартыўнага агляду». Кожны кіначасопіс – гэта 7 сюжэтаў. І плюс да таго 20 сюжэтаў для Масквы (для ЦСДФ).

Пералік сюжэтаў, што ўваходзілі ў часопіс, зацвярджаўся на ўзроўні дырэктара студыі. Старшы рэдактар выпісваў аператару нарад на здымку, там указваўся метраж плёнкі, якую можна было выкарыстаць. Часта ініцыятыва выбару сюжэта зыходзіла ад саміх аператараў. Ездзілі не за адным сюжэтам, а па кальцы; прывозілі адразу да 7-8 сюжэтаў. Рэдактары планавалі здымкі на тры часопісы наперад. Існавала наладжаная сістэма ўзаемаадносінаў з Акадэміяй навук у галіне навукова-папулярных сюжэтаў. ЦК партыі патрабавала здымаць нарады, «засядалаўку»,а сінхронных камер тады амаль не было. Затое было сем добрых аператараў: М.Бераў, І.Вейняровіч, В.Цяслюк, Г.Лейбман, С.Фрыд, У.Пужэвіч, Ю.Іванцоў.

Да 60-ых гадоў дакументальных фільмаў выходзіла мала. Асноўнымі сцэнарыстамі былі У.Юрэвіч, А.Вялюгін, М.Бліцінаў. Вытворчы план, састаўлены галоўным рэдактарам, адсылаўся ў міністэрства; цалкам увесь план не распісвалі – пакідалі пустыя ці, дакладней, рэзервовыя клеткі. У год – 4-5 дакументальных фільмаў па 2 часткі. Іх тыраж, як і кіначасопісаў, складаў 25 – 35 фільмакопій. Кінапракат ад іх адбрыкваўся, стагнаў. З яркіх дакументальных фільмаў пачатку 60-ых успамінаю «Апошні хутар» рэжысёра Уладзіміра Скітовіча і аператара Рыгора Масальскага. Яны тады выказалі смеласць – не сталі здымаць «пацёмкінскую» вёску, у якую перасялялі людзей з ліквідаваных хутароў.

Пры канцы 60-ых, калі тэлебачанне моцна стала на ногі, яно ўзяло на сябе так патрэбную кіраўніцтву «засядалаўку», а кінахроніка заставалася «жывой».

Хачу нагадаць пра каштоўнасць хронікі самой па сабе. Вось, напрыклад, у Польшчы няма цэнтралізаванага архіва кшталту нашага. Там кожная студыя мае свой уласны архіў і ўсё, што хоча, прадае іншым еўрапейскім студыям. У апошнія гады ў нас аднавілі кінаальманах – 1 або 2 часопісы на год. Але гэта ж не хроніка, а альманах. Тэлебачанне – не замена кінахронікі. А ўвогуле, у тыя гады, здаецца, была іншая парода людзей...»

Эдуард Іванавіч Гайдук, рэжысёр і аператар неігравога кіно («Генерал Пушча», «Вясковы дзённік», «Святочны альбом», «Маршрут №13», «Плюс-мінус мільён», «Бацькам на змену», «Хлеб і порах», «Кветкі ў снежні», «Візітная картка», «Дзесяць хвілін з Паўлам Малчанавым», «Мурло ананіма», «У агні жыцця», «Чыстыя лады», «Памылка», «Дом майстроў», «Крыштальная мелодыя», «Беларусь – член ААН», «Саюз навукі з вытворчасцю», «Таварыш прапаршчык», «Фехтаванне на шпагах», «Беларускі Чырванасцяжны», «Пад умоўным найменнем „Бярэзіна“», «Камандзір палка», «Дзякуй, людзі», «Шанц на адраджэнне» і інш.).

Скончыў завочна аператарскі факультэт ВГИКа ў 1966 годзе, а затым і Вышэйшыя рэжысёрскія курсы пры Дзяржкіно СССР (1975). Першую вышэйшую адукацыю атрымліваў на радзіме – у Сімферопальскім педагагічным інстытуце. Першая прафесія – спартыўны трэнер.На гэтай ніве дасягнуў значных поспехаў: пад кіраўніцтвам Э.Гайдука створана крымская школа фехтавання. Аднак атрыманая траўма прымусіла развітацца са спартыўнай кар'ерай. Пра-

Здабытыя з залежаў і наслаенняў гадоў успаміны і дакументы, якія датычаць асаблівасцяў развіцця неігравога кіно ў Беларусі, меркаванні і аповеды аўтараў, рэжысёраў, рэдактараў і аператараў прыадкрываюць характар і прыроду з'яў, рысы мінулага часу і яго дзейных асобаў.



8
Кінааператар Генрых Лейбман. 1963.

цуючы інструктарам гаркама камсамола, захапіўся кінааматарствам. Стаў кінакарэспандэнтам Крымскага тэлебачання. У гэты час пазнаёміўся са сваёй будучай жонкай Алінай Мікалаеўнай Банад, якая ў далейшым, узначаліўшы аб'яднанне «Летапіс», шмат паўплывала на развіццё неігравой кінавытворчасці Беларусі.

Ужо студэнтам-завочнікам ВГІКа, а да таго ж і сямейным чалавекам, Э.Гайдук едзе на Свярдлоўскую кінастудыю, адкуль яго накіроўваюць кінааператарам у Курган на адзін з карпунктаў, якія былі ў студыі па ўсім Уральскім рэгіёне. Там быў створаны яго першы сапраўдны самастойны фільм «Слова пра Поўнач», а жонка паступіла на эканамічны факультэт таго ж ВГИКа. Аднак былым крымчанам цяжка было прыстасавацца да жыцця ва ўральскай глыбінцы. І раптам – о,цуд! – з'яўляецца магчымасць пераехаць у Беларусь. Не без спрыяння старшыні Дзяржкіно Барыса Паўлёнка, надыход новага – 1966-га – года Э.Гайдук і А.Банад сустракаюць ужо ў якасці творчых супрацоўнікаў Мінскай студыі навукова-папулярных і дакументальных фільмаў. Дырэктар студыі М.Тараткевіч дапамог паспяхова ўключыцца ў работу, а ў 1969 годзе рэжысёр-аператар Э.Гайдук атрымаў новую кватэру ў 15 хвілінах хады ад будынка новай аб'яднанай кінастудыі.

«Асноўныя творча-вытворчыя складанасці былі звязаны з актыўным супрацьдзеяннем самастойным творчым пошукам маладых. Зыходзілі яны, у першую чаргу, ад аднаго са старэйшых хранікёраў Іосіфа Навумавіча Вейняровіча, які не жадаў «падпускаць» Э.Гайдука, І.Калоўскага, І.Гаско і іншых кінематаграфістаў «новай хвалі» да сур'ёзнага матэрыялу і цікавых праектаў. Дырэктарам хранікальна-дакументальнага аб'яднання быў тады Іван Мікалаевіч Пастухоў, які не жадаў або не мог уваходзіць у канфлікт з прызнаным аўтарытэтам».

Уладзіслаў Паўлавіч Папоў, рэжысёр дакументальных і навукова-папулярных фільмаў «Паэзія графікі», «Вольныя майстры», «Фарбы Беларусі», «Радасці Сцепаніды Белай», «Шляхі бацькоў – дарогі сыноў» і іншых; рэжысёр ігравой навелы «Сакрэт другі» ў дзіцячым мастацкім фільме «Па сакрэту ўсяму свету», двухсерыйнага тэлефільма «Палігон», мастацкага фільма «Абаронца».

Ленінградзец па нараджэнню, У.Папоў вучыўся ва ВГИКу ў майстэрні Яўгена Дзігана, гэта значыць – на «ігравіка». Здаючы карціну «Караблі не паміраюць», знятую ім на Кіеўнавукфільме, дзе ён працаваў першыя пасля сканчэння інстытута гады, у 1969 годзе выпадкова знаёміцца з новым дырэктарам аб'яднанай студыі «Беларусьфільм» В.Іваноўскім, які запрашае яго ў Мінск, абяцае кватэру праз два гады (фактычна атрымалася – праз тры) і прапануе працу ў хранікальна-дакументальным аб'яднанні. Забяспечвае інтэрнатам для маласямейных. Ужо праз чатыры месяцы пасля пераезду ў Мінск выходзіць першая работа У.Папова – паўчасткавы фільм «Вогненная хроніка», створаны для Дзяржаўнага музея БССР. Фільм заслужыў высокую ацэнку і першую катэгорыю аплаты. Заказных карцін, якія паводле жанру належыць аднесці да вучэбных і ведамасных тэхніка-прапагандысцкіх, у той час здымалася ці не столькі ж, колькі планавых дакументальных. Тыраж «заказух» быў невялікі, асабліва калі гэта не быў вучэбны фільм для сістэмы адукацыі. Тым не менш прыёмка фільма ўпаўнаважаным прадстаўніком заказчыка не адмяняла здачу фільма ў Дзяржкіно (А.Т.Кузьмін або В.Ф.Шаура іншым разам глядзелі і такія, зусім малатыражныя і не прызначаныя для шырокага пракату работы і ўносілі ідэалагічныя праўкі).Часцей за ўсё іх здача праходзіла адносна бязбольна.

«Да 80-ых гадоў у СССР было амаль паўсотні неігравых аб'яднанняў і студый кінахронікі. Ратацыя, міграцыя творчых супрацоўнікаў была звычайнай справай. Яшчэ да майго прыезду ў Мінск з'ехалі ў Маскву таленавітыя дакументалісты Мікіта Хубаў і Уладзімір Скітовіч, а вось пра непасрэдныя прычыны ад'езду рэжысёраў Уладзіміра Дзвінскага і майго сябра Уладзіслава Яфрэмава варта расказаць больш падрабязна. У 1972 годзе па сцэнарыю С.Палякова і І.Белавуса рэжысёр Уладзіслаў Яфрэмаў зняў выдатны, вельмі сумленны і паэтычны фільм «Хлеб на кляновых лістах». Значную частку ў ім займалі эпізоды наведання этнічнай радзімы канадцамі беларускага паходжання. Размова ішла пра Беларусь, пра карані і вытокі. Фільм, запланаваны як поўнаметражны, быў жорстка раскрытыкаваны на мастацкім савеце, асабліва актыўным быў І.Вейняровіч. Прынялі рашэнне абавязаць рэжысёра скараціць карціну да дзвюх частак, аднак акт аб прыёмцы фільма быў падпісаны, таму што студыі патрабавалася адзінка для плана. Уладзіслаў быў учэпістым і педантычным чалавекам, здольным цвяроза ацаніць сітуацыю і гатовым да барацьбы. Ён, напэўна, і стаў першым, хто падаў у суд на кінастудыю. У яго, на шчасце, была фармальная падстава – падпісаны мастацкім саветам акт. Як ні дзіўна, суд ён выйграў. І пераманціраваць «Хлеб на кляновых лістах» не даў. Фільм застаўся жыць у аб'ёме пяці частак. Так што сітуацыя, якая ўзнікла трыма гадамі раней, у 1968-ым, з ідэйным лідэрам беларускай кінадакументалістыкі Ігарам Калоўскім, калі ўдалося расчляніць і змардаваць яго таленавітую карціну «Хатынь, 5 км» (у выніку рэжысёр быў вымушаны на некалькі гадоў сысці з тэлебачання), – не паўтарылася. Напэўна, тады, на мяжы 60-ых – 70-ых гадоў, мы не адчулі або не захацелі адчуць, што ўлада відавочна вырашыла пакласці канец няпэўнасці і вольніцы 60-ых. Нягучныя, слабыя сігналы могуць кіраваць магутнымі плынямі...

А ў сакавіку 1972 года ў нас на «Летапісе» адказныя таварышы вывесілі насценгазету, у якой аршыннымі літарамі ззяў загаловак «Як варагі далі лататы». Так пачыналася вандэя...»

У далейшым У.Папоў здымаў дакументальныя і навукова-папулярныя фільмы не толькі і не столькі ў Беларусі, але – у Растове-на-Доне, Куйбышаве, Ашхабадзе, Алма-Аце, Хабараўску, Ленінградзе...

Канстанцін РЭМІШЭЎСКІ.

Заканчэнне будзе.

ЗАНАТАВАНАЯ СПАДЧЫНА



Думкі пра беларускае кіно

Мы часта чуем: кінематографа ў рэспубліцы быццам няма, а даследаванне яго неяк незвычайна ажывілася. Ці не дзіўна гэта? Не, наадварот. Па-першае, беларускі кінематограф зусім не знік, ён, можна сказаць, стаіўся ў чаканні новага часу. А калі такое і не здзейсніцца,тым большую патрэбу маем мы ў сістэматызацыі і навуковым апісанні таго, што было ў рэспубліцы за час існавання ў ёй кінематографа як галіны экраннай культуры. Не так даўно яна была папулярнай не для аднаго пакалення творцаў і гледачоў, і раптам распалася повязь часоў». А замест вялікага шматнацыянальнага савецкага кінематографа экранную прастору заняла прадукцыя амерыканскай кінаіндустрыі. І таму ўзрасла патрэба ўдакладніць: а што ж у нас было?

Сістэматызацыя кінематографа, яго асэнсаванне пачыналіся з уліку прадукцыі – кінастужак-фільмаў, іх характарыстыкі. Фільм (ад лацінскага – стужка. **Е.Б.**) – сукупнасць паслядоўных фатаграфічных адлюстраванняў на кінастужцы. Апісанне такіх адлюстраванняў называецца **фільмаграфіяй.** Яна суправаджае ўсе працэсы вытворчасці фільмаў, прыводзіць іх у сістэму для зручнасці карыстання. Паслядоўнасць размяшчэння фільмаў (паводле назваў, жанраў, тэматыкі, метражу, часу выпуску і г.д.) называецца **каталогам**.

Два яго грунтоўныя тамы выйшлі якраз тады, калі перарваўся кінапрацэс.

Кінакаталог – дакладна вывераны спіс, дзе даюцца найбольш поўныя звесткі пра фільмы: назва, час выпуску, аўтарскі склад, жанравая характарыстыка, лаканічны пераказ зместу (анатацыя), у асобных выпадках – уключэнне фільмаў у грамадскі абыходак праз рэцэнзіі і іншыя публікацыі ў сродках масавай інфармацыі. Менавіта паводле такога прынцыпу ствараюцца цяперашнія кінакаталогі ў Беларусі. Яны даюць разгорнутыя, усебаковыя характарыстыкі і з'яўляюцца, па сутнасці, навуковымі даведнікамі.

Гэтая форма асэнсавання кінатворчасці ўзнікла не адразу. Спачатку для ўліку твораў складаліся кароткія спісы – з назвай, жанравым вызначэннем і складам аўтараў – стваральнікаў фільмаў, потым выходзілі асобныя каталожныя зборнікі, даведнікі – суправаджэнні выданняў па гісторыі і тэорыі беларускага кіно.

У 1996 г. у выдавецтве „Беларуская навука" выйшаў 1-ы том акадэмічнага каталога-даведніка «Усе беларускія фільмы» (на рускай мове). Услед за ім – 2-і том (2000). Разам яны ахопліваюць усю прадукцыю ігравога кіно – з часу нараджэння ў Беларусі кінавытворчасці (1926 г.) да абнаўлення і развіцця экраннага мастацтва (1971–1983 гг.). Выданні гэтыя акадэмічнага характару, якіх у нашай кінакультуры датуль не было.

Асаблівасць іх у тым, што кожны фільм (кароткі ці поўнаметражны, для пракату ці тэлебачання) дакладна апісаны, пракаментаваны, пададзены пад вытворчай і пракатнай назвамі. Апрача таго, уключаны ў грамадскі кантэкст: змешчаны публікацыі ў прэсе, якія суправаджалі завершаныя фільмы і выхад іх у пракат. Гэта адзначана рэспубліканскай і замежнай крытыкай, а праца аўтараў – складальнікаў даведніка – кіназнаўцаў Ігара Аўдзеева і Ларысы Зайцавай – удастоена дыплома гільдыі кінакрытыкаў і кіназнаўцаў Саюза кінематаграфістаў СНД. Каталог высока ацэнены ў краінах Прыбалтыкі, Украіне, Польшчы, Германіі, Канадзе, атрымаў прэмію Саюза беларускіх кінематаграфістаў.

Абодва тамы кінакаталога праілюстраваны кадрамі з фільмаў, выдадзены на трывалай паперы.

У рэспубліцы ў пасляваенны час было некалькі спробаў сістэматызаваць айчыннае кіно – у даведніках, якія складаліся кінапракатам. Некаторыя былі з кароткімі анатацыямі. Але гэтыя анатацыі падобныя адна на адну. Адрозніць фільмы паводле зместу нельга было, бо ў іх намячалася толькі агульная ідэйна-тэматычная і жанравая скіраванасць, а што там паказвалася канкрэтна, якія былі сюжэтныя лініі, героі, што з імі адбывалася, – гэта не пазначалася. З цяперашніх каталогаў можна даведацца дакладна, што складае змест кожнага фільма, уявіць і нават адчуць яго выяўленчыя асаблівасці. І не толькі паводле анатацыйных характарыстык, але і паводле дакладна падабраных, тэхнічна якасна выкананых кінакадраў.

Я шмат гадоў займаюся кінематографам, найперш беларускім. І заўсёды патрэбны звесткі: якія, калі і кім былі створаны нашы беларускія фільмы, пра што ў іх распавядаецца, якія жанры і формы скарыстоўваліся ў розныя гады, што пісалася пра гэтыя творы ў друку, у спецыяльных зборніках. І каб знайсці гэтыя звесткі, штосьці праверыць, удакладніць, дапоўніць, – неабходны пошукі: студыйныя дакументы, мантажныя лісты, газетныя выразкі і да т.п. Нездарма ж у мяне (ды, я думаю, у кожнага крытыка або журналіста, які цікавіцца крытыкай) з гадамі назапашваюцца груды звестак пра кіно. Цяпер такая праца істотна аблегчыцца. У двух унушальнага аб'ёму тамах (трэці рыхтуецца да выдання) усё як на далоні: дакладныя назвы (нават з рабочымі варыянтамі), склад аўтараў, вызначэнне жанру і зместу фільмаў, час завяршэння вытворчасці і выпуску на экраны, інфармацыя пра ўзнагароды і ацэнкі ў друку. Такой раскошы – паўнаты звестак – мы ніколі раней не ведалі. Пры складанні каталога-даведніка аўтары правяралі, удакладнялі кожны кінафакт, нярэдка выпраўлялі памылкі. Як тое было зроблена адносна першых фільмаў: шмат гадоў ішлі спрэчкі, з якіх стужак пачыналася наша беларускае кіно. Аўтары дакладна даказалі – з «Лясной былі» Юрыя Тарыча.

Прадстаўляючы чытачам 1-ы том каталога, яго навуковы рэдактар, доктар мастацтвазнаўства Анатоль Красінскі, адзначыў, што наша кіно да перабудовы зрабіла значны ўклад у культуру беларускага народа. І каталог-даведнік гэта канкрэтнымі фактамі засведчыў.

Пяць гадоў таму, калі толькі выйшаў 1-ы том каталога, сваю рэцэнзію на яго я назвала «Фільмасховішча на...



кніжных старонках». Такое навукова-энцыклапедычнае прызначэнне пацвердзіў і 2-і том (які заканчваецца 1983 годам, калі наш кінематограф быў, можна цяпер сказаць, у росквіце). Будзем спадзявацца, што і наступны выпуск «вытрымае ўзровень» і не знізіць якасць падрыхтоўкі матэрыялаў, хоць зрабіць гэта будзе значна цяжэй, бо няма той стройнай дакументацыі і сістэмы асвятлення ў СМІ, якія былі раней.

45 гадоў гісторыі беларускага кіно адлюстраваны і дакументальна занатаваны толькі ў 1-ым томе, у 2-ім томе зроблена тое самае за 40 гадоў гісторыі беларускага ігравога кіно. Дакументальнае кіно ў гэтыя тамы не ўвайшло. Яму прысвечана іншае выданне, і не такое разгорнутае.

Пачынаецца каталожная гісторыя з першага ў Беларусі поўнаметражнага фільма «Лясная быль» (1926) рэжысёра Юрыя Тарыча. Завяршаецца – «Чорным сонцам» (1971) рэжысёра Аляксея Спешнева і аператара Юрыя Марухіна. Паміж гэтымі назвамі – 224 старонкі (14–238) тэксту, запоўненага назвамі, звесткамі пра вынікі кінавытворчасці пад маркамі трэста «Белдзяржкіно», кінастудый «Савецкая Беларусь» і «Беларусьфільм» (гэтая назва з'явілася ў 1946 г. і існуе дагэтуль), фотаздымкамі. У каталогу – 142 назвы кароткаметражных і поўнаметражных ігравых кінастужак. Частка з іх выпускалася зборнікамі-альманахамі, многія ў дзвюх серыях. 2-і том (працягам у часе з 1971 па 1983 г.) змяшчае 161 назву, якія (улічваючы ўзрослую серыйнасць, пераважна за кошт экранізацый і тэлефільмаў) вымяраюцца больш як 200 назвамі. Гэта значная па памерах спадчына, сабраная ў кніжным выданні пад назвай «Усе беларускія фільмы» (усе тамы каталога выдаюцца на рускай мове – «Все белорусские фильмы»).

Згодна з выдавецкім планам да гэтай кінаспадчыны дапасуецца яшчэ адзін том, які складуць ігравыя стужкі, што з'явіліся з 1984 па 2000 гг.

Перабудова грамадства і кінавытворчасці змяняе аблічча кінематографа – колькасна і якасна. Але ж скептыкі наўрад ці знойдуць пацвярджэнне таго, што ў новым стагоддзі зусім не будзе беларускага кінематографа. Ён, відаць, будзе, хоць не пераўзыдзе таго лепшага, чаго дасягнулі папярэднія пакаленні, а сярод іх былі вядомыя майстры – Юрый Тарыч, Уладзімір Корш-Саблін, Уладзімір Гардзін, Аляксандр Файцымер, Леў Голуб, Сяргей Сплашноў, Рычард Віктараў, Барыс Сцяпанаў, Віктар Тураў, Віталь Чацверыкоў, Міхаіл Пташук, іх паплечнікі – аператары і мастакі. Іх змянілі прадстаўнікі іншага пакалення. Ёсць значныя творы Ігара Дабралюбава, Вячаслава Нікіфарава, Аляксандра Карпава, Валерыя Рыбарава, Леаніда Мартынюка, Леаніда Нячаева, Валерыя Рубінчыка. І ўсе сабраныя ў адзін гурт, на адной кінематаграфічнай і жыццёвай прасторы. Хіба ж гэта не вартая павагі праца нашых кіназнаўцаў, не важкі іх уклад у кінематограф?

Калі заходзіш ва ўтульны і з густам аформлены Музей беларускага кіно, мацнее надзея, што традыцыі, адлюстраваныя ў экспазіцыі музея, захаваюцца і ўзбагацяцца. У аснове іх – вопыт такіх фільмаў, як «Лясная быль», «Да заўтра», «Кастусь Каліноўскі», гісторыка-рэвалюцыйныя і патрыятычныя фільмы «Канстанцін Заслонаў», «Гадзіннік спыніўся апоўначы», «Альпійская балада», «Праз могілкі», «Я родам з дзяцінства», «Людзі на балоце», «Знак бяды», «Зімародак», «Іван Макаравіч», «Чорная бяроза», «Доўгія вёрсты вайны», «Ідзі і глядзі» і многія іншыя.

Духоўны вопыт не абыякавы да новых пакаленняў, ён вучыць і папярэджвае. Калі сярод новых творцаў нават і пераважаюць тыя, хто не помніць роднасці, то ім пра духоўную спадчыну нагадаюць самі фільмы, што знаходзяцца ў музеі і фільматэцы кінастудыі. Моладзь, якая стамілася ад амерыканскіх трылераў, баевікоў і «фэнтэзі», цікавіцца забытымі гуманістычнымі і патрыятычнымі фільмамі. Яны нагадваюць, што было іншае, чым цяперашняе, кіно, якое дэманстравала гледачам патрыятызм, дабрыню, любоў да чалавека, адвяргала жорсткасць і бесчалавечнасць, чым сёння запоўнены глабалізаваныя амерыканскай кінаіндустрыяй экраны.

У 1996 г. у выдавецтве «Беларуская навука» выйшаў 1-ы том акадэмічнага каталога-даведніка «Усе беларускія фільмы» (на рускай мове). Услед за ім – 2-і том (2000). Разам яны ахопліваюць усю прадукцыю ігравога кіно – з часу нараджэння ў Беларусі кінавытворчасці (1926 г.) да абнаўлення і развіцця экраннага мастацтва (1971–1983 гг.). Выданні гэтыя акадэмічнага характару, якіх у нашай кінакультуры датуль не было.

Сканцэнтраваныя ў спецыяльных выданнях звесткі даюць грунтоўны матэрыял для новых даследаванняў, для перагляду крытэрыяў ацэнкі кінатвораў, калі фільм асэнсоўваўся ў суадносінах з часам, гісторыяй.

***

Натхнёныя каталогам-даведнікам «Усе беларускія фільмы», нашы кіназнаўцы ўзяліся і за ўпарадкаванне звестак пра дакументальнае кіно і відэафільмы. Пры канцы 2002 г. выйшаў ёмісты «тэматычны кінакаталог» «Белорусская культура и кино». Выдавец гэтага аднатомніка – Рэспубліканскае грамадскае аб'яднанне «Белорусский союз кинематографистов» (Минск: Ковчег, 2002). Кіраўнік праекта і прадзюсер – першы сакратар БСК А.Шкадарэвіч, навуковы рэдактар – доктар мастацтвазнаўства В.Нячай. Складальнікі – Л.Пінчук, І.Быліч («Летапіс»), Н.Сцяжко («Тэлефільм»), Т.Гетман, В.Ганчарова, Е.Шпілеўская («Белвідэацэнтр»).

Вопыт новы і для творчага саюза, і для дзейнасці кінакрытыкаў. У нас былі асобныя зборнікі са спісамі дакументальных фільмаў да пэўных гадавін – па тэмах і жанрах. Яны давалі тыя ці іншыя арыенціры, але паўнаты адлюстравання жыцця рэспублікі ў кінакадрах не давалі.

Цяпер у трох раздзелах і чатырох главах пададзена (паводле тэматычнага прынцыпу) дакументалістыка («Беларусь на экранах», «Беларуская народная творчасць», «Віды мастацтва» і «Культура і соцыум»). Ва ўступе адзначана, што гэта – першае выданне такога тыпу і што яно дапаможа мэтанакіравана скарыстаць занатаваную ў дакументах экранную спадчыну. Шкада, што яна не поўная, пачынаецца толькі з 70-ых гадоў. Вартае ўвагі і працягу пачынанне. Цяпер дакументальнае кіно мала каму вядомае. У каталогу шмат цікавай і карыснай інфармацыі. А за ёю паўстае працэс развіцця кінадакументалістыкі. На жаль, з перапынкамі, калі адміністрацыя кінастудыі «Беларусьфільм» са згоды Міністэрства культуры Беларусі вырашыла была зусім зліквідаваць аб'яднанне «Летапіс», а ўслед за ім аб'яднанне «Тэлефільм». Спадзяёмся, што такое рашэнне было часовым і не паўторыцца.

***

Наперакор нетрываламу стану цяперашняга беларускага кіно, даследчыкі-кіназнаўцы рыхтуюць грунтоўнае 4-томнае выданне «Гісторыя кінамастацтва Беларусі». Выйшлі пакуль першыя 2 тамы, якія ахопліваюць адметныя падзеі гісторыі беларускага кіно з сярэдзіны 20-ых гадоў да 1985 г.

Двухтомнік «История белорусского кино», падрыхтаваны навуковымі супрацоўнікамі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук, закончваўся разглядам вынікаў кінапрацэсу ў 1967 г. Тады на кінастудыю прыйшлі рэжысёры, аператары і мастакі, якія назвалі сябе шасцідзесятнікамі, абвясціўшы новы погляд на жыццё і мастацтва.

Пасля мы ўсе разам – крытыкі і творцы – падрыхтавалі калектыўную работу пра гісторыю, сучаснасць і перспектывы беларускага кіно. Яна была створана для Усесаюзнага выдавецтва «Искусство», пад назвай «Кино Советской Белоруссии». З'яўляліся асобныя манаграфіі, зборнікі. А цяпер вось такі «шырокі размах» – ахапіць гісторыю развіцця айчыннага кінамастацва ад часу яго ўзнікнення і станаўлення да пачатку новага стагоддзя. Патрэба ў новым выданні гісторыі беларускага кіно не толькі ў гэтым – пашырэнні часавых межаў даследавання, уключэнні ў арбіту даследавання новых імёнаў, з'яў, тэматычных кірункаў. За апошнія больш як трыццаць гадоў шмат у чым змяніліся творчыя прынцыпы, падыходы да рэчаіснасці, эстэтыкі творчасці. Беручы ў рукі новыя тамы, я і шукала асэнсавання гэтых зменаў. І расчароўвалася, калі мае чаканні не пацвярджаліся канкрэтным аналізам.

Першы том новага выдання «Гісторыя кінамастацтва Беларусі» напісаны доктарам мастацтвазнаўства Анатолем Красінскім. Дагэтуль у яго было некалькі кніг па дакументальнаму кіно, манаграфія «Юрый Тарыч», раздзелы ў аналітычных зборніках. Не гаворачы ўжо пра мноства артыкулаў, аглядаў, творчых партрэтаў. Так што з'явы, якія складаюць змест згаданага тома, у пэўнай меры былі асэнсаваныя. Патрэбен быў паглыблены, а дзесьці і абноўлены погляд на адлюстраваную рэчаіснасць. Аўтар паказаў гэта на многіх прыкладах і прыйшоў да абгрунтаванай высновы: «У „Лясной былі“, як і ў большасці фільмаў 20–30-ых гадоў, пануе прынцып знешняй трактоўкі вобразаў герояў». Гэтым даследчык і тлумачыць «прыцягненне ў фільм» значнай колькасці непрафесійных выканаўцаў роляў («Гісторыя кінамастацтва Беларусі». Т.1. 2001. С.29). У гаворцы пра фільм «Кастусь Каліноўскі» (рускага рэжысёра У.Гардзіна), даследчык, параўноўваючы сцэнарную эксплікацыю і фільм, дае выразную выяву героя – ад знешнасці да светаўяўлення (гл.: с.37). Такі падыход аўтар скарыстоўвае неаднойчы, каб узнавіць час праз вобразы герояў. З гэтай нагоды з цікавасцю чытаюцца старонкі пра ўзнаўленне на экране тым жа рэжысёрам Уладзімірам Гардзіным рамантычнай аповесці Якуба Коласа «На прасторах жыцця» ў фільме 1928 г. «Песня вясны». Адзначаючы павярхоўнасць у паказе «вясковай нові», крытык слушна заўважае, што пошукам «беларускасці» ўжо на самым першым этапе існавання ўласнага кінематографа ў Беларусі ставіліся заслоны, збудаваныя з дэмагогіі і пустаслоўя (Т.1. С.48).

Звыш 80 фільмаў уключана ў фільмаграфію ігравых кінакарцін вытворчасці беларускай кінастудыі. Сярод іх былі і цікавыя паводле адлюстраванага матэрыялу, вобразаў, жанраў. Яны вылучаны аўтарам тома, пракаментаваны, выказаны слушныя заўвагі, удакладнены ацэнкі. Цяпер іх можна зверыць з тымі, што выказваліся ў друку ў той час, калі фільмы выпускаліся на экраны. Дапытлівыя даследчыкі могуць гэта зрабіць, знайшоўшы ўказальнікі публікацый у каталогу-даведніку «Усе беларускія фільмы». Дзіўна, што тагачасны друк пісаў амаль пра ўсе стужкі, якія выпускаліся на экраны. Варты напамінку вопыт.

Цяжэй выявіць асноўныя кірункі даследавання шляхоў і тэндэнцый развіцця беларускага кінематографа (пачынаючы з 60-ых гадоў і да канца мінулага стагоддзя) па другому тому гісторыі. А менавіта тут я шукала адказу на гэтыя пытанні. Па-першае, таму, што на гэты перыяд прыпадае дзейнасць многіх нашых творцаў, якія здабылі асноўныя дасягненні беларускага кіно ў самы плённы для яго перыяд (60-ыя–70-ыя гады і першая палова 80-ых). З фільмамі В.Турава, Б.Сцяпанава, В.Чацверыкова, І.Дабралюбава, В.Нікіфарава, А.Карпава, В.Рыбарава, Л.Нячаева і іншых рэжысёраў звязана прыкметнае пашырэнне тэматыкі і ўзбагачэнне жанраў фільмаў, уяўленне пра герояў як асобаў, што вызначалі гісторыю і сучасную рэальнасць рэспублікі. Кіназнаўцы, што рыхтавалі гэты том (А.Красінскі, І.Рабнікаў, А.Карпілава), імкнуліся асэнсаваць асноўныя з'явы, паказаць адметнасць творчасці рэжысёраў. Таму тут з'яднаны старонкі пра майстроў старэйшага і сярэдняга пакаленняў (У.Корш-Сабліна, Л.Голуба, І.Шульмана, С.Сплашнова). Асобныя раздзелы адведзены В.Тураву, Б.Сцяпанаву, В.Рубінчыку, В.Вінаградаву (апошні на многія гады наогул выпадаў з-пад увагі даследчыкаў). Затое зусім знікла з плана даследавання творчасць І.Дабралюбава, які ўвайшоў у кіно цікавым фільмам «Іван Макаравіч», а адзін з яго фільмаў 80-ых гадоў, «Белыя росы», дагэтуль часта дэманструецца ў кіно і па тэлебачанню.

Шмат якіх вызначальных фактаў і падзей, імёнаў складаюць змест 2-га тома «Гісторыі кінамастацтва Беларусі». Але многія з іх раскіданы па розных раздзелах і, каб сабраць іх у акрэсленыя кірункі няпростай гісторыі беларускага кіно, неабходна зрабіць асобнае даследаванне. А гэта абцяжарвае карыстанне ўвогуле патрэбным і чаканым выданнем. Што да канкрэтных ацэнак і тлумачэння канцэпцый і вопыту творцаў, то тут можна шмат з чым паспрачацца і нават не пагадзіцца. Але гэта – асобная размова, якая, на мой погляд, павінна адбыцца на спецыяльна прысвечанай навуковай канферэнцыі.

Ефрасіння БОНДАРАВА.

Рэпінскія абразы «Хрыстос» і «Маці Божая» і некаторыя праблемы сімвалізму

(Заканчэнне. Пачатак ў № 8.)

Іканаграфія рэпінскага «Хрыста» патрабуе сур'ёзнага аналізу. Досыць блізкая яна да работы Аляксандра Іванава «Галава Хрыста» (1840-ыя гады), але вытокі гэтага вобраза значна больш складаныя. Цікавае паведамленне пра гэты абраз ёсць у адным з лістоў унучкі мастака Таццяны Дзьяканавай. Яна піша, што першапачаткова Хрыстос быў намаляваны з крывавай рукой, якую ён трымаў над зямной сферай, «и кровь с его руки стекала на земной шар. Но вскоре (пока картина еще была у дедушки...) дедушка подумал, что для церкви это слишком тяжело, и переделал ее – Христос теперь держит в руке сверкающую чашу Причастия»[16]. Далей у гэтым лісце яна згадвае, што Дзмітрый Мікалаевіч (Дзьяканаў)[17] шкадаваў за гэтую пераробку, бо, на думку Таццяны Дзьяканавай, ён «находил и был в этом прав, что первый вариант производил гораздо большее впечатление»[18]. Верагодна, Рэпін прыйшоў да высновы, што ўзнёслы ўзор павінен натхняць, а не павучаць. Ззяючы Хрыстос з кавалкам хлеба і чашай Прычасця, з тым, што ёсць існасць «Цела і Крыві Яго», распавядае нам тое самае – пра сваю вялікую ахвяру. Але тут нам даецца спадзяванне. Абраз нагадвае нам пра таямніцу Эўхарыстыі (Падзякі) – цэнтральны момант хрысціянскай літургіі.



Ілья Рэпін. Хрыстос. Ацынкаванае жалеза, алей. 1896. Фонд Віцебскага абласнога краязнаўчага музея.

Два рэпінскія абразы – адзіны выпадак у творчасці мастака, калі творы былі зроблены дзеля канкрэтнага, складанага інтэр'ера. Бо Царква – гэта прастора ідэальная і рэальная, дзе можна сустрэцца з Богам. Па ўсіх «законах жанру» рэпінскія абразы павінны былі быць узгоднены з галоўнай дзейнай асобай гэтай прасторы – Запрастольным цудатворным абразом Маці Божай старога лацінскага пісьма, уніяцкага паходжання. (Запрастольны – значыць галоўны храмавы абраз, што размешчаны за Царскай брамай, на алтары, за прастолам). Як мастак Рэпін вырашыў гэтую інтэр'ерную задачу, мы можам толькі здагадвацца. Але ўсё ўскосна сведчыць, што сам мастак паставіў сабе «выдатна» за гэтае вырашэнне. Бо толькі гэтым можна растлумачыць з'яўленне праз два гады другога, парнага першаму, абраза з дакладным паўторам стылявых асаблівасцяў і, галоўнае, паўторам рэдкай, ніколі больш у творчасці Рэпіна не сустрэтай тэхнікі – жывапісу алеем па металу.

Самае дзіўнае сёння тое, што і сам мастак, і праваслаўная царква гэтыя творы без усялякіх ваганняў палічылі абразамі. І гэта пры тым, што адразу кідаецца ў вочы адыход мастака ад традыцыйнага разумення канона ў рускім іканапісе. Дзіўна гэта і таму, што, як ужо гаварылася, у Беларусі гэта быў час «масавых рэпрэсіяў» праваслаўнай царквы супраць некананічнага мастацтва. І тым больш дзіўна, што з праваслаўным іканапісным канонам мастак Рэпін быў грунтоўна знаёмы, бо ягоны мастакоўскі шлях пачынаўся ў Чугуеўскіх іканапісных майстэрнях. Рэпінскі іканапісны пачатак настолькі глыбокі, што даследчык С.Даніэль (Санкт-Пецярбург) адзначае ў творчасці мастака «скрытое присутствие архетипов христианской иконографии там, где, казалось бы, им совсем не место»[19], – у карцінах «Бурлакі», «Сходка», «Арышт прапагандыста», «Не чакалі». Натуральна, што адыход ад канона быў у поўнай згодзе з рэлігійнымі поглядамі Рэпіна, якога нельга назваць артадаксальным вернікам. Тое, што гэты адыход цалкам прымаецца праваслаўнай царквой, можна растлумачыць велізарным аўтарытэтам Рэпіна-мастака. Ды яшчэ тым, што зрабіў дзеля іх прапаганды Дзмітрый Дзьяканаў, які быў жарсткім апалагетам рэпінскіх абразоў. Нават у некралогу пра яго галоўнай падзеяй зямнога жыцця святара Дзмітрыя Дзьяканава названа сустрэча з рэпінскімі абразамі: «Пылкая душа его жаждала встречи с Искусством...»[20]. З'яўленне гэтых абразоў у царкве са Слабады названа ў некралогу Прадбачнасцю Божай, Здзяйсненнем цуду. Дзякуючы апантанай прапагандзе Дзьяканава стаўленне да рэпінскіх абразоў сталася надзвычай пашанотным. Дарэчы, у віцебскі музей абразы патрапілі ў 1934 годзе, у складаны час, калі вырашаўся лёс «беларускай»рэпінскай спадчыны і Віцебск па шэрагу прычын адмовіўся ад стварэння галерэі ці музея-сядзібы Рэпіна. Віцебскае музейнае кіраўніцтва пазбаўлялася ад «дасавецкага» мастацтва шляхам абмену на «карціны з рэвалюцыйна-палітычнымі сюжэтамі»[21]. У ліставанні Віцебска ледзь не з усімі буйнымі музеямі СССР рэпінскія абразы ганарова стаялі на чале мяняльных спісаў. Ахвотнікаў на абразы ў тыя часы не знайшлося. «Государственная Третьяковская галерея сообщает, что она не заинтересована в предлагаемых Вами картинах...»[22]. Перакананы ў вартасцях абразоў дырэктар музея, каб неяк палепшыць мяняльныя справы, накіраваў рэкламныя артыкулы ў газеты «Звязда» і «Правда». Рэкламная гісторыя скончылася тым, што ў 1939 годзе абразы забралі ў Мінск. У Віцебск яны вярнуліся толькі ў 1990 годзе, падчас стварэння рэпінскага музея.

Але гэткую пашану да некананічных абразоў і ў Дзьяканава, і ва ўсёй епархіі маглі выклікаць не проста эстэтычныя вартасці рэпінскіх твораў, а вельмі пераканальнае абгрунтаванне мастака ў неабходнасці адыходу ад канона. Адыход ад канона мог быць растлумачаны толькі адным: асаблівасцю творчай задачы, якую мастак паставіў перад сабой. Таму «пытанне пытанняў» рэпінскіх абразоў – тэхніка іх выканання.

Чаму Рэпін звярнуўся менавіта да жывапісу па металу?

Рэпінская спадчына не дае аніякіх падстаў бачыць у ім мастака, схільнага да тэхнічных спробаў. Рэпін – мастак хутчэй віртуозны, але – «кансерватыўны». Дый царква – не месца для тэхнічных выпрабаванняў. Тым больш што тэхніка жывапісу па металу «прамога» жывапіснага эфекту не дае, а пры любым неашчадным стаўленні да яе вельмі лёгка знішчаецца. Бадай што адзіны эфект ад яе выкарыстання – магчымасць хуткага пісьма. Але пры досыць шырокім распаўсюджанні ў іканапісе абразоў «алей – палатно» праблема хуткасці проста здымаецца. Тым больш што ў чугуеўскім іканапісе Рэпіна ёсць абразы «алей – палатно», ды і пры знаёмстве яго з іканапісам гэтая тэхніка была сярод першых.

Улічваючы стылявую блізкасць рэпінскіх абразоў да сімвалізму, паўставала неабходнасць прасачыць зварот да тэхнікі «алей – метал» у мастакоў менавіта гэтых колаў. Першая згадка – творчасць Міхаіла Урубеля. Ягоныя творы «Хрыстос» (1885), «Маці Божая з дзіцем» (1884–1885), «Святы Кірыл» (1885), «Святы Апанас» (1885) – у тэхніцы «алей, ацынкаванае жалеза, залачэнне» – былі напісаныя для кіеўскай Кірылаўскай царквы па замове Андрыяна Прахава. Згадкі пра жывапіс па металу ёсць у «італьянскіх» лістах мастака. Гэтая праблема была настолькі важнай, што Прахаў перасылаў Урубелю ў Венецыю металічныя пласціны. Прыкладаў звароту да тэхнікі «алей – метал» знайшлося шмат. Такія таксама – абразы ў маскоўскім храме Хрыста Збавіцеля, а гэта – узор канцэнтрацыі рускай сакральнай думкі таго часу. Вельмі паказальна, што «Хрыстос», намаляваны на метале, быў у Абрамцаве, адным з самых уплывовых культурных цэнтраў Расіі. Да гэтай тэхнікі звяртаўся Валянцін Сяроў («Партрэт Н.Дэрвіз з дзіцем», 1888, алей, жалеза). Яшчэ адна цікавая работа, «исполненная по традиционной православной иконографической схеме, но (!) с живописно-объёмной моделировкой и в необычной технике масляной живописи на мраморе»[23], – абраз «Збавіцель» мастака-перадзвіжніка Васіля Пярова. Такіх прыкладаў можна з лёгкасцю налічыць добры дзесятак. Значыць, мы сустракаемся не проста з нечаканай тэхнікай выканання, выпадкова скарыстанай Рэпіным, а дакрануліся да вельмі глыбокай праблемы тагачаснай мастацкай культуры.

Чым сімвалістаў так вабіла тэхніка «алей–метал» («алей – мармур» абавязкова ў коле гэтай цікавасці)? Як гэтая тэхніка звязана з сакральнай культурай? Хто сярод рускіх сімвалістаў стаў першапрычынай ці, хутчэй, каталізатарам гэтай цікавасці? Хто натхніў Рэпіна?

Пытанні, пытанні, пытанні...

Хрысціянства было глыбока знітаванае з дзвюма вялікімі дактрынамі – элліністычнай і іудзейскай, у якіх былі цалкам супрацьлеглыя адносіны да магчымасці перадачы Боскага ў пачуццёва-датыкальных вобразах. Хрысціянства як вучэнне павінна было абагульніць і пераадолець абедзве гэтыя дактрыны. Ідэя хрысціянства аб прыгожым, натуральным і духоўным адначасова ішла ад уяўлення Платона аб прыгажосці і праз філасофію Плаціна аб пераадоленні матэрыі (разуметай як адсутнасць усялякага святла) да чыстага святла (або ўсеагульнай прасторы). Святло ў Платона прыпадобненае Богу, бо ён у духоўным уяўляе сабой тое самае, што сонца ў бачным. Гэтае меркаванне паўплывала на хрысціянскую тэорыю. Тоеснасць Бога святлу згадваецца ўжо ў Новым Запавеце, дзе яна супрацьстаіць старазапаветнай канцэпцыі, паводле якой Бог – творца святла. Метафізіка Боскага святла яшчэ больш выразная ў Евангеллі ад Іаана: Бог ёсць святло. Пазней гэтае ўяўленне пра тоеснасць Бога й святла трансфармуецца ў ідэю святла як эманацыі Бога, выцякання Боскай энергіі.

У «канцэпцыю» абраза быў закладзены прынцып тлумачэння, удасканалення, сублімацыі матэрыі ў яе духоўную значнасць – сімвал. Матэрыя мае канец, але бясконцае Боскае святло, якое яе напаўняе.

Гэты прынцып быў бліскуча распрацаваны ў візантыйскім мастацтве. Менавіта згодна з Плацінам мазаічная тэхніка разглядалася як вызваленне матэрыі з цемры і вяртанне матэрыі ў духоўнасць і святло, празрыстасць, прасторавую спарадкаванасць. Адсюль, па сутнасці, бярэ пачатак складаны, уласцівы толькі іканапісу прынцып накладання фарбаў – ад цёмнага да светлага.

Але ўсе гэтыя прынцыпы сфармулююцца і прыйдуць у суладнасць дзякуючы візантыйскай мініяцюры па металу, якая дасягала такога высокага ўзроўню, што ўяўлялася асобным кірункам думкі, ледзь не філасофіі. Менавіта яна выступіла як самастойны спосаб тлумачэння матэрыі. Пры гэтым візантыйскія майстры імкнуліся выкарыстоўваць найбольш каштоўныя металы, за якімі ўжо былі прызнаны асаблівая шляхетнасць, «прыроджаная» святланоснасць. Разнастайныя сродкі апрацоўкі матэрыялаў і мастацкай творчасці былі скіраваныя на дасягненне канчатковай мэты, якую можна вызначыць словам з рэлігійнага вучэння – Эўхарыстычнае пераўтварэнне матэрыі. Не толькі метал, а й іншыя бліскучыя матэрыялы, напрыклад камяні, ці пасты, ужываліся таму, што пад святлом яны імгненна ператвараюцца ў гранічна нематэрыяльнае – у бляск. Да слова, на візантыйскай мініяцюры па металу адбылося і замацаванне тыпаў, або іканаграфічных канонаў, што рэгламентавалі для кожнай фігуры адпаведныя рысы твару, рухі, атрыбуты і нават колеры адзення. Склалася гэта праз рытуальную традыцыю і прадпісанні, але шмат у чым і праз уласную патрэбу візантыйскага мастацтва.

Становішча з ужываннем тэхнікі «алей–метал» рэлігійнай культурай Расіі й Беларусі прынцыпова рознае. Знаёмства з гэтай тэхнікай у Беларусі, верагодна, адбылося ў рэчышчы дзейнасці заходняй царквы. Шмат у чым яно было стымулявана уніяцкай царквой, якая пры апрацоўцы свайго канона, верагодна, мадэлявала асноўныя этапы пабудовы вобразнай сістэмы хрысціянскага мастацтва. Навуковыя экспедыцыі Акадэміі навук і сён-

---

[16] Ліст Т.М.Дзьяканавай ад 15.4.1975. Віцебскі абласны краязнаўчы музей, ф. 5111/32.
[17] Д.М.Дзьяканаў (1858–1907) нарадзіўся ў Віцебску, у сям'і прычэтніка, скончыў Віцебскую духоўную семінарыю, пасля настаўнічаў 2 гады. Святаром Слабадской царквы ў імя Нараджэння Маці Божай праслужыў каля 23 гадоў. У далейшым сем'і Рэпіных і Дзьяканавых парадніліся.
[18] Ліст Т.М.Дзьяканавай ад 15.4.1975. Віцебскі абласны краязнаўчы музей, ф. 5111/32.
[19] Даниэль С.М. Библейские сюжеты. С.-Пб., 1994. С.36.
[20] Полоцко-Витебские епархиальные ведомости. 1907. 15 декабря.
[21,22] Ліставанне Віцебскага дзяржаўнага гістарычнага музея. ВАКМ, ф.3, спр.7.

ня даволі часта выяўляюць абразы на метале, між іншым, знаходзяць іх і на Віцебшчыне. Датуюцца яны пераважна другой паловай XVII – XVIII, пачаткам XIX стагоддзя. Варта нагадаць пра лёгкую знішчальнасць гэтай тэхнікі і пра такую жорсткую рэч, як час. Можна казаць пра шырокую распаўсюджанасць гэтай тэхнікі, бо фактаў яе выкарыстання шмат. Так, па замове магілёўскай Восіпаўскай царквы абразы на метале напісаў мастак І.Баравікоўскі. Віцебскія дакументы пра музейныя фонды мяжы XIX – XX стагоддзяў (часу збору некананічнага мастацтва) налічваюць значную колькасць абразоў, выкананых у тэхніцы «алей–метал».

«Масавасць» ужывання гэтай тэхнікі беларускім рэлігійным мастацтвам дазваляе выказаць адно меркаванне. Верагодна, што цудатворны Запрастольны абраз Маці Божай са Слабады, які быў узорам мясцовай мастацкай школы, пра што сведчыць згадка «старога лацінскага пісьма», быў выкананы ў тэхніцы «алей – метал». (Назовам «старое лацінскае пісьмо» на мяжы XIX – XX стагоддзяў абазначаўся іканапіс з жывапісна-аб'ёмнай мадэліроўкай формаў; вядомы яшчэ назоў «заходні кірунак», а ў выпадках іншага паходжання абразоў пазначалася: «старога лацінскага пісьма ад езуітаў» ці «ад бернардзінаў».)

Рэпін намаляваў свайго «Хрыста» ў дні пахавальнага развітання з бацькам. Выглядае так, што Рэпін перажыў катарсіс. Абавязкова павінен быў быць штуршок, каб у гэткі момант ён звярнуўся да тэхнічных навацыяў. Гэтым штуршком магла быць толькі наяўнасць у Слабадзе, у царкве Слабады, галоўнага храмавага абраза, выкананага ў тэхніцы «алей – метал». Рэпін абавязкова быў далучаны да ўсіх праблемаў, звязаных з ёй папярэдне. Напэўна, ён успрымаў праблему тоеснасці Бога й святла не проста як праблему мастацкую, а вельмі інтымна. Згадаем, што нябесным апекуном Рэпіна лічыцца Ілля Прарок, што абраз з сюжэтам «Вогненнае ўзнясенне Іллі Прарока» быў любімым абразом мастака, што згодна з ягонай воляй гэты абраз быў пасля пакладзены на ягонае месца пахавання. А ягоны сын Юрый Рэпін, мастак тонкі і трапяткі, на жаль, вельмі мала вядомы гледачу, намаляваў Бога ў выглядзе сонца.

Але хто наблізіў Рэпіна да тых праблемаў? Магчыма, што Андрыян Прахаў – замоўца ўрубелеўскіх абразоў на метале, археолаг, крытык і гісторык мастацтва, знаўца і даследчык рускага іканапісу, з якім Рэпін быў знаёмы яшчэ з часу навучання ў Акадэміі мастацтваў. «Подожди, ты после полюбишь Италию больше всех стран на свете, – говорил мне А.В.Прахов»[24]. Магчыма... Але ёсць і каля Прахава, каля Рэпіна асоба надзвычайнай абаяльнасці. Асоба дзіўная і загадкавая... Мсціслаў Прахаў, брат Андрыяна, філолаг, лінгвіст, адзін з буйных даследчыкаў «Слова пра паход Ігаравы», вялікі знаўца і аматар антычнай паэзіі, прафесар Дэрпцкага (Тартускага) універсітэта, актыўны ўдзельнік Абрамцаўскага гуртка.

Мсціслаў Прахаў амаль нічога не надрукаваў пры жыцці, засталіся яго рукапісы, нататкі. Шэлінгіянец, перакананы носьбіт эстэтыкі рамантызму, ён быў адным з самых адукаваных людзей свайго часу. У «ідэалізме» Мсціслава Прахава, ягоным захапленні Платонам і Плацінам, верагодна, тоіцца адказ на цікавасць да тэхнікі «алей–метал», да праблемаў эўхарыстычнага пераўтварэння матэрыі. Даследы Э.Пастон і Ю.Лотмана, прысвечаныя Мсціславу Прахаву, ускосна пацвярджаюць гэта. Але больш за ўсё пераконвае рэпінскае, праз усё жыццё пранесенае захапленне гэтым чалавекам, якога ён называў «не от мира сего»... «В то время как эстетика изгонялась из искусства, он... тихо, но твердо... поставил эстетическую потребность человека... на одно из самых необходимых начал человечества»[25]. Узор ідэальнага ў рэальным...

А рэпінскі абраз «Хрыста» для царквы ў Слабадзе, па сутнасці, з'яўляецца амаль маніфестам усяго тэарэтычнага і пластычнага сімвалічнага кірунку: трактоўка тэмы, мастацкае ўвасабленне, тэхніка выканання выступаюць у гэтым творы ў поўнай суглоснасці. У ззянні, што ішло ад Хрыста, адбіваліся агеньчыкі свечак і, як пад уздзеяннем імгненнай сублімацыі, усё павінна было рабіцца світаючым полымем, ззяннем фарбаў – духоўным азарэннем, а ўбачанае – уяўленнем. Сустрэча мастака Ільі Рэпіна з цудатворным уніяцкім абразом Маці Божай далучыла маленькую царкву са Слабады да найскладанейшых мастацкіх праблем таго часу.

Цікавую інфармацыю пра рэпінскія абразы падаў Антон Шукелайць, былы супрацоўнік мінскіх музеяў. Ён згадвае пра мінскі мастацкі музей у час вайны: «З цікавейшых абразоў, што былі ў Мінску, – іканастас, маляваны Рэпіным. Калі я знайшоў яго ў дрывотніку, мне не верылася. Подпіс быў на адваротным баку, як часта бывае ў маляроў, што працуюць на царкоўную патрэбу. Было ўсяго чатыры карціны на блясе, сярод іх адна з Хрыстом Пантакратарам, напісаная так вольна і нязмушана, што ўсе прымалі яе за уніяцкую, і праваслаўныя цэрквы ў час акупацыі, нягледзячы на вялікую нястачу абразоў, не хацелі іх браць (уніяцкія цэрквы пры немцах не былі аднаўленыя). Я збіраў, між іншым, спецыяльную камісію, каб пераканацца, што гэта сапраўдны Рэпін. Сабраліся Керзін, Волкаў, з Вільні быў Сергіевіч, якія выказалі думку, што гэта ёсць, як яны казалі, «мазок Рэпіна» і што абразы зроблены для якойсьці цэркаўкі на Смаленшчыне, дзе Рэпін часта адпачываў. У іканастасе былі чатыры абразы аднаго фармату, відаць, прыстасаваныя па маштабу да памераў нейкай невялікай царквы...»[26] Звесткі гэта досыць спрэчныя. Так, напрыклад, А.Шукелайць гаворыць пра чатыры абразы, але і ў «Летапісе Слабадской царквы», і ў перыёдыцы мяжы XIX – XX стагоддзяў, і ў рэпінскай эпісталярнай спадчыне, і ў дакументах Віцебскага абласнога музея ёсць інфармацыя, што абразоў было два. Але, магчыма, Шукелайць не памыляецца ў колькасці абразоў на метале: два былі рэпінскія, а яшчэ два былі з таго старога уніяцкага начыння царквы, якое ўвесь час ухвалялі відавочцы. Блытаніна (вельмі натуральная праз аддегласць часу!) адчуваецца і з прыналежнасцю абразоў «да якойсьці цэркаўкі на Смаленшчыне». Мабыць, «спрацавала» звестка з рэпінскай біяграфіі пра смаленскае Талашкіна, але, без сумненняў, гаворка ішла пра абразы са Слабадской царквы. Цікавае паведамленне пра іканастас. Гэта – адзіныя звесткі пра лёс «слабадскіх каштоўнасцяў». Верагодна, у віцебскі музей трапілі не толькі рэпінскія абразы, а ўсё, што там было. Цікава таксама даведацца пра камісію. Але самае цікавае – «уніяцкасць» рэпінскіх абразоў, адразу адчутая Антонам Шукелайцем.

Ларыса МІХНЕВІЧ.

[23] Петров В.А. Новое приобретение ГТГ – икона В.Г.Перова «Спас» и некоторые проблемы экспертизы русской живописи второй половины XIX века // Материалы I научной конференции «Экспертиза произведений изобразительного искусства». М., 1996.

[24] Репин И.Е. Письма об искусстве. 1893–1894. Письмо восьмое. // Далекое–близкое. М., 1961. С.409.

[25] Цыт. па: Постон Э. Репин и Мстислав Прахов (спавешчанні на нарадзе да 150-годдзя І.Рэпіна (Масква).

[26] «Мы гэтак шмат страцілі...» Размова Ю.Хадыкі з А.Шукелайцем // Літаратура і мастацтва. 1991. 26 ліпеня.

Ад рэдакцыі

Паважанае спадарства! Сёння мы аднаўляем рубрыку «Мастацкае фота». Спадзяёмся, што матэрыялы, якія будуць друкавацца тут, знойдуць сваіх прыхільнікаў і пазнаёмяць чытача з цэлай плеядай выдатнейшых фотамайстроў Беларусі. Гасцямі нашай рубрыкі будуць не толькі знакамітыя прафесіяналы ад фотамастацтва, але і маладыя фотамастакі, чый творчы шлях толькі пачынаецца. Да нас завітаюць таксама майстры з іншых краін свету, каб падзяліцца сваімі дасягненнямі і ўспрыманнем рэчаіснасці праз прызму аб'ектыва.

Запрашаем усіх, хто сябруе з фотакамерай, таксама дасылаць нам у рэдакцыю свае мастацкія фотаздымкі. Лепшыя з іх абавязкова будуць апублікаваны.

А зафіксаванае імгненне, у якім адлюстроўваецца стан свету і стан чалавека, – менавіта так нам падаецца сутнасць мастацкага фота, – узбагачае ўвогуле ўвесь арэал мастацтва. Тым яно і цікавае. Але спусцімся з вышынь, датыкнёмся да рэальнасці...

Сёння нашым госцем з'яўляецца выдатны фотамастак з Віцебска Аляксандр Глебаў. Гэта чалавек, чыя творчасць у галіне мастацкага фота сапраўды надала гэтаму віду мастацтва ў Беларусі асаблівыя, непаўторныя рысы.

Вядучая рубрыкі – Ганна Платонава.

Тэлефон для сувязі: 8(017) 234-57-41;

E-mail: kultura @ tut.by

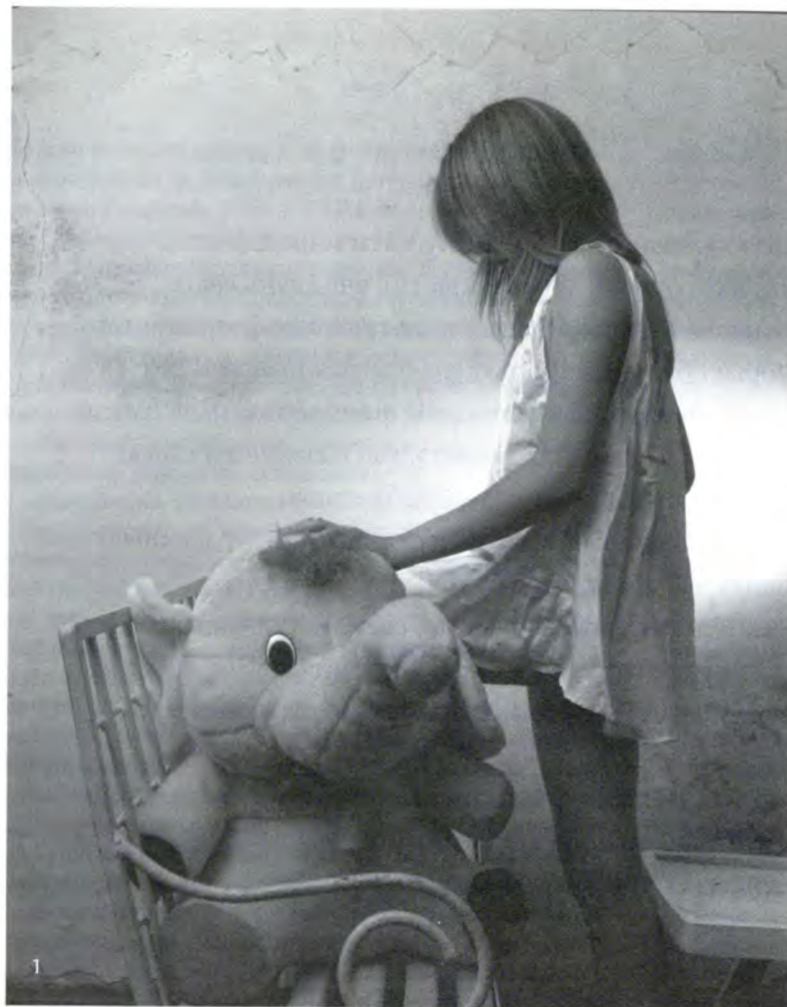
МАСТАЦТВА СПЫНЕНАГА ІМГНЕННЯ

Мы пазнаёміліся даўно, у тыя мілыя сэрцу часы, калі апублікаваны ў часопісе «Москва» «дэманічны» раман Булгакава «Майстар і Маргарыта» быў яшчэ ашаламляльнай навінкай і мы, строга па чарзе, зачытваліся ім па начах; калі заслухоўваліся песнямі Высоцкага і Акуджавы; калі на савецкай эстрадзе толькі-толькі нарадзіўся жанр рок-оперы – і гэта была цяпер ужо настальгічная «"Юнона" і "Авось"» А.Рыбнікава...

У нашай кампаніі педагогаў і студэнтаў-аднадумцаў Саша з'явіўся з уласцівымі яму шармам і абаяльнасцю, рассыпаючы кампліменты так па-майстэрску і шчыра, што міжволі хацелася верыць ва ўласную выключнасць. У канцы 1970-ых я, нядаўняя школьніца, мала што разумела ў мастацкай фатаграфіі, але Саша Глебаў за кароткі час здолеў так захапіць наша вузкае кола дзяўчат, хлопцаў, дый педагогаў таксама, што ўсе мы зведалі нейкае «фатаграфічнае вар'яцтва». Ад яго заўсёды зыходзілі «флюіды» творчасці, магнетызм асобы быў надзвычайны. Менавіта з тае пары мастацтва для многіх з нас стала ледзь не галоўным у жыцці, вызначыла прафесію. А для яго яно, безумоўна, было і засталося *самым* галоўным. Можа, таму Саша і не абзавёўся сям'ёй і агульнапрынятыя нормы яго дагэтуль мала турбуюць...

Ён не заканчваў універсітэтаў або іншых установаў гэткага кшталту. Ягонай школай былі жыццё і людзі – людзі, імёны якіх ужо авеяны легендай. Гэта славуты кінадакументаліст, фотарэпарцёр і публіцыст Раман Кармэн, да якога дваццацідвухгадовы Аляксандр Глебаў прыехаў у Маскву са сваімі работамі, – пасля чаго ў часопісе «Советское фото» з'явіўся артыкул пра маладога віцебскага фотамастака. Гэта Аляксандр Сакураў, цяпер рэжысёр з сусветным імем, у якога Глебаў працаваў на першай карціне «Рака Патудань» паводле апавяданняў Платонава. Гэта і Віктар Паўлавіч Ганчарэнка, выдатны майстар мастацкай фатаграфіі, з якім Саша засвойваў азы фотамастацтва тут, у Віцебску, яшчэ хлопчыкам.

Свой шлях Аляксандр выбраў адразу: ён ведаў, што яму рабіць і як, а гэта – дзівосная і вельмі каштоўная



1

на гэтым этапе, на мой погляд, у большай ступені ўласціва апошняе.

Валодаючы адметнымі рэжысёрскімі здольнасцямі, Аляксандр Глебаў вельмі цікава працуе ў сферы пастановачнай фатаграфіі, смела эксперыментуе, віртуозна карыстаецца ўсім арсеналам фотатэхнічных сродкаў. Атмасфера многіх яго работ – прыцягальная, таямнічая, яна як быццам хавае штосьці недавыказанае. Часам аўтар прадстае перад намі добрым чараўніком, які дапамагае разглядзець гэты свет праз прызму яго чуйнай і часам вельмі самотнай душы. Майстэрства ягонае настолькі высокае, што іншым разам цяжка сказаць, фатаграфія гэта або жывапіс.

Даўно і паспяхова Аляксандр працуе і ў жанры партрэта, яму заўсёды ўдавалася быць шчырым са сваёй мадэллю – і тое ж самае ён атрымліваў узамен. Вочы, што глядзяць у аб'ектыў, з глыбіняў яе душы ў глыбіні вашай, – гэта быццам жывая ніць, што злучае момант здымкі (момант узаемаадносінаў мастака з мадэллю) і тое імгненне, калі пачынаюцца ўзаемаадносіны мадэлі і гледача. Пачуццё формы і выдатны густ робяць творчыя пошукі Глебава-фотамастака якасць чалавечай натуры. Ён заўсёды надзвычай шмат працаваў, стараўся ўнесці штосьці новае ў звыклыя панятцці, заўважаў тое, чаго не бачылі іншыя. Калі гаварыць пра «мастацкасць» ягоных здымкаў, то варта толькі пазайздросціць бездакорнаму пачуццю кампазіцыі, выдатна змадэліраваным святлу і ценю, што надае работам яснае і моцнае эмацыйнае гучанне. Але безумоўная аснова яго майстэрства – гэта здольнасць да абвостранага ўспрымання навакольнай рэчаіснасці. Ён імкнецца пераасэнсаваць у сваёй творчасці самыя простыя рэчы і надаць ім непаўторную прыгажосць; ягоная рука – рука майстра – можа ствараць фоташэдэўры з выяваў знешне зусім не прыкметных людзей, таму што яму дадзена ўменне зазірнуць «унутр» чалавека і прымусіць нас, гледачоў, зрабіць тое ж самае. «Псіхалагічная напружанасць многіх здымкаў бывае настолькі высокай, што, зірнуўшы на фатаграфію, глядач потым неаднойчы да яе вяртаецца, адкрываючы для сябе штосьці новае, раней незаўважанае», – пісаў Раман Кармэн.

Валодаючы адметнымі рэжысёрскімі здольнасцямі, Аляксандр Глебаў вельмі цікава працуе ў сферы пастановачнай фатаграфіі, смела эксперыментуе, віртуозна карыстаецца ўсім арсеналам фотатэхнічных сродкаў. Атмасфера многіх яго работ – прыцягальная, таямнічая, яна як быццам хавае штосьці недавыказанае.

Сучаснае фотамастацтва развіваецца цяпер у дзвюх непадобных адна да адной формах – мастацтва факта і мастацтва вымыслу. Творчасці Глебава дакладнымі і ў пастаноўцы задач, і ў выбары сродкаў для іх вырашэння.

Прайшло ўжо многа гадоў з дня нашага знаёмства, і цяпер я з абсалютнай дакладнасцю магу сказаць, што Саша Глебаў шмат у чым паўплываў і на мой лёс, на фарміраванне пэўных густаў і эстэтычных схільнасцяў. Ён дапамагаў мне вучыцца, заўсёды ад душы радаваўся поспехам і засмучаўся няўдачамі. Дарэчы, калі я вучылася ў інстытуце, Саша агучваў мой курсавы фільм, і нашы педагогі былі ўражаны яго чытальніцкім дарам – у Глебава і сапраўды рэдкай прыгажосці голас, кшталту тых, якімі славіліся мхатаўскія майстры сцэны.

Сёння Аляксандр Глебаў – усё тое ж «вялікае дзіця», вельмі чулае і спагадлівае. Гавораць, што не зрабіў яшчэ самага галоўнага ў сваім жыцці і што гэтае галоўнае – наперадзе. Ён мае міжнародныя прызы і ўзнагароды ў галіне фатаграфіі, але неахвотна

1
«Не сумуй, я побач...». Каляровае фота. 1996.

2
Сонечнае бласлаўленне. Каляровае фота. 1984.

2

пра іх расказвае, таму што гэта для яго не вельмі важна. З горыччу згадвае, як хлапчуком хадзіў разам з маці па розных дробных крамках і магазінчыках, якія вызначалі непаўторны каларыт старога Віцебска, і – не сфатаграфаваў іх, таму што ў яго не было фотаапарата і тады ён увогуле яшчэ не ўмеў здымаць. Не паспеў увасобіць горад свайго дзяцінства такім, якім ён запомніўся...

Так здарылася, што артыкул Рамана Кармэна пра Аляксандра Глебава, надрукаваны ў часопісе «Советское фото», стаў апошняй прыжыццёвай публікацыяй гэтага знакамітага чалавека. І рэдакцыя тады пажадала Сашу апраўдаць надзеі вялікага майстра на тое, што ў асобе «юнага хлапчука» прыйшоў у свет сапраўдны мастак. Мне здаецца, што надзеі Кармэна спраўдзіліся.

Пераклад з рускай мовы.

Наталля УСЦІНАВА.



3
Партрэт юнацтва.
Каляровае фота.
1996.



4
Фанфары сонцу.
Каляровае фота.
1984.

маналогі

Віктар АЛЬШЭЎСКІ

1953 – нарадзіўся ў вёсцы Вугальшчына Бялыніцкага раёна.
1972 – скончыў Рэспубліканскую школу-інтэрнат па музыцы і выяўленчаму мастацтву імя І.Ахрэмчыка.
1980 – скончыў манументальнае аддзяленне Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута.
1981–1984 – стажыроўка ў філіяле творчых майстэрняў Акадэміі мастацтваў СССР, Мінск.
Сябра Беларускага саюза мастакоў, акадэмік Беларускай акадэміі выяўленчага мастацтва. Выкладае ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.

МІФ ЯК ЛАБІРЫНТ СВЯДОМАСЦІ

У сваіх творчых пошуках я неаднаразова звяртаўся да міфалогіі, спрабаваў асэнсаваць гэтую тэму і ўнесці сваё разуменне, паглыбіць акцэнт на псіхалагічных асаблівасцях, абагульніць і скіраваць на новае разуменне міфа як рэальнасці.

Пластычная мова выяўленчага мастацтва дае бясконцую магчымасць інтэрпрэтацыі праз асабістае разуменне міфалогіі. Канструкцыя кампазіцыі, складанасць колеравых суадносін, насычанасць знакавай сімволікай раскрываюць новыя ўражанні ад сучаснай інтэрпрэтацыі міфалагічных сэнсаў.

Асацыятыўнасць стварае ў свядомасці разнастайнае спалучэнне знакаў у міф як тэорыю мыслення. На працягу многіх тысячагоддзяў у розных краінах чалавек фарміраваў суадносіны з прыродай, нібы сваю этнаграфічную мову стварэння сусвету, надзяляў іх звышнатуральнай сілай.

Міф як філасофская дактрына з цягам часу становіцца метафарай і іншасказальнай формай выказвання светаўспрымання і светаадчування.

Мастацкі твор – гэта і ёсць міфалагічнае ўтварэнне вобраза – ад самага звычайнага знака да шматпланавых кампазіцыйных канструкцый – і мае тэарэтычнае вымярэнне, сюжэтны змест. Тэарэтычна абгрунтоўваецца кожнае дзеянне чалавека, падкрэсліваюцца сэнс і значнасць створанага аб'екта, карціны, партрэта, іншага жанру ў мастацтве. Мы ствараем, "прапісваем" міфалагічны падтэкст. Такім чынам утвараем шматпланавае разуменне мастацкага твора.

Міф – гэта мастацкая метафара, якая дае больш аб'ёмнае ўяўленне аб расшыфроўцы і ўсведамленні гісто-



1
Рытмы готыкі.
Палатно, алей. 2003.







2
Ніць Арыядны.
Палатно, алей.
1995 - 2000.

рыі і сучаснасці. Напрацаваны твор, калі ўзяць, да прыкладу, "Лабірынт свядомасці", для мяне не толькі міфалагічны сюжэт, але і пераўтварэнне падтэксту. Усведамленне лабірынта на востраве Крыт ідзе праз вобразную асацыятыўнасць. Свядомасць чалавека мае пэўныя межы інфармацыйнай насычанасці. Наша свядомасць абмежавана рэальнай прасторай, у якой праходзіць нашае жыццё. Іншы раз мы не можам выйсці за межы нашых жаданняў і пазнанняў, упіраемся ў сцяну, ідзём уздоўж, спыняемся на мяжы нашай свядомасці. "Лабірынт свядомасці" – пластычны твор умоўнай падсвядомасці замкнутай прасторы.

"Ніць Арыядны" – лабірынт пачуццяў, суадносіны двух пачаткаў, жаночага і мужчынскага. Жанчына дае жыццё, выводзіць з лабірынта небыцця ў рэальнае існаванне. Праз пачуцці жанчына надае напоўненасць і больш глыбокую асэнсаванасць мужчыну як асобе. Міф і рэальнасць – гэтыя два сэнсы дапаўняюць адзін аднаго. А лабірынт становіцца філасофскай метафарай абмежаванай прасторы, напоўненай сюжэтнай матэрыяй. Міф нараджаецца ад рэальных і ірэальных падзей.

"Клетка без птушкі – пустая" – гэта тэма лабірынта пачуццёвых суадносін. Лабірынт, быццам сасуд, можа быць напоўнены сюжэтам, персанажамі, падзеямі. Сасуд пусты, калі ён не напоўнены зместам. У рэальным жыцці мужчына без напоўненасці жаночых пачуццяў падобны на пусты сасуд. Жанчына можа напоўніць або апустошыць пачуццёвы сэнс жыцця.

Міфалогія пачуццяў – стваральная або разбуральная сіла – стагоддзямі віруе паміж мужчынам і жанчынай. Пачуцці захлістваюць шквальнымі хвалямі альбо ператвараюцца ў бясконцы штыль.

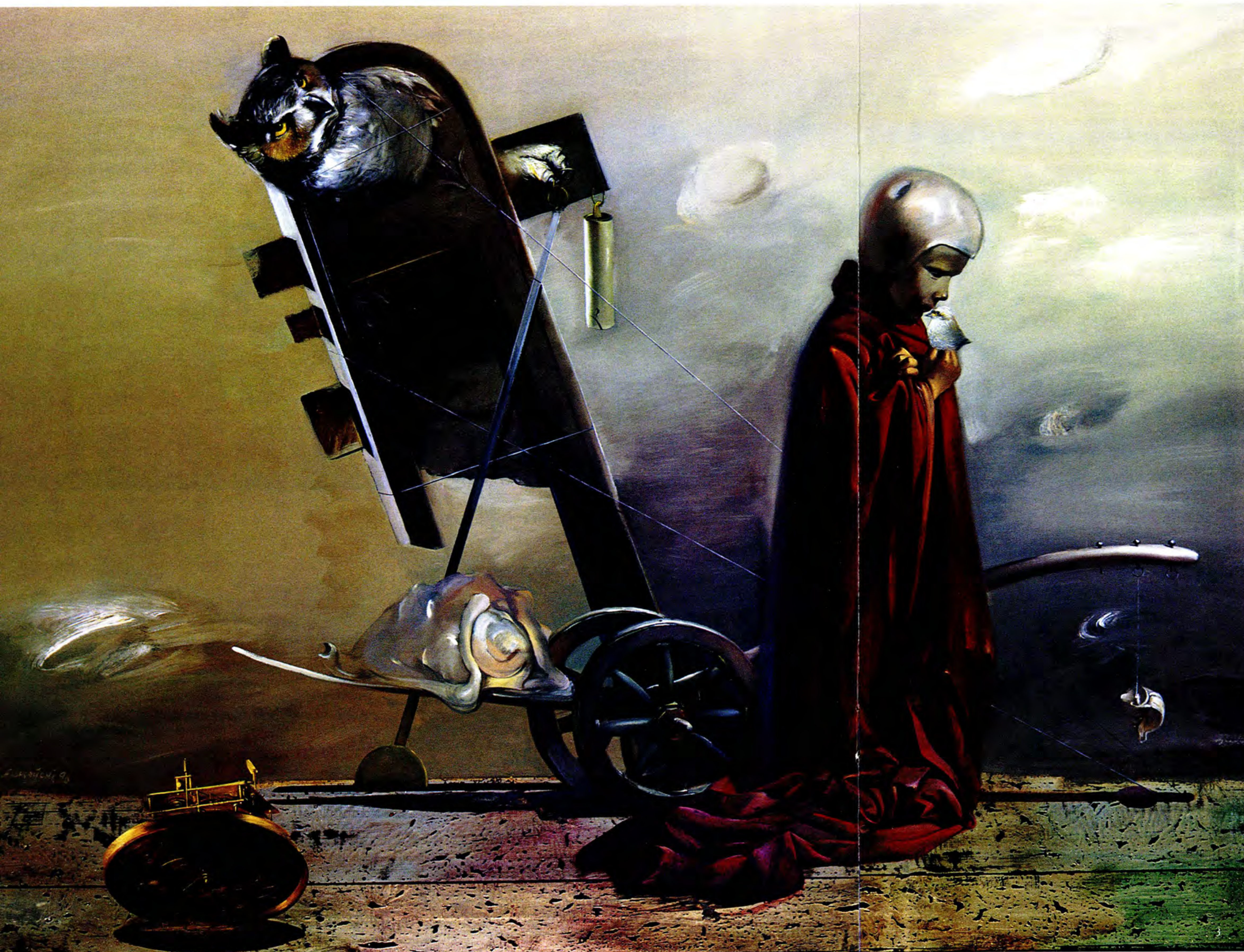
Мы сёння спасцігаем разрозненыя фрагменты зямных цывілізацый. Час разбурае, сцірае сляды намаганняў чалавека, матэрыяльнай культуры, пагружае ў небыццё і дасягненні культуры духоўнай. Вельмі часта гэта робіцца рукамі самога чалавека. Незлічоныя падзеі мінулага засведчаны ў вобразнай пластыцы архітэктурных пабудоў, у скульптурных формах з каменю і металу, у знакавых сістэмах пісьменства, музыкі і іншага. Неверагодныя напластаванні сутнасці формаў, сэнсу, знакаў фарміруюць гістарычную памяць, веды чалавецтва, культурны і духоўны змест кожнага чалавека і дораць адчуванне бясконцасці, вечнасці душы.

Спасцігнуць сутнасць рэчы

Творы Віктара Альшэўскага пры ўсёй іх дэкаратыўнай яркасці, кампазіцыйнай прадуманасці захоўваюць у сабе моцны філасофскі падтэкст. Мастак свядома насычае плоскасці сваіх карцін шматлікімі знакамі і сімваламі, кожны з якіх мае пэўнае і дакладнае прачытанне. Такі кірунак заўважаны ў творчасці Віктара Альшэўскага найбольш з канца 1980-ых гадоў, калі мастак пачаў актыўна скарыстоўваць грэка-рымскую і хрысціянскую сімволіку. У карцінах, дзе ён пратэстуе супраць бездухоўнасці грамадства, разважае пра сутнасць чалавечага быцця, пачынае выпрацоўвацца новая знакавая сістэма яго творчасці.

Напачатку гэта былі толькі некаторыя асобныя дэталі, трактоўка якіх залежала ад адукаванасці, логікі ці фантазіі гледача. Міфы і паданні, да якіх звяртаўся мастак, былі агульнавядомыя. Так, у 1989 годзе мастак задумаў і напісаў карціну "Аўрора. Раніца ўжо наступіла", дзе жаночы вобраз навеяны антычнай міфалогіяй. Рымскай багіні світання Аўроры падуладныя ўзыход сонца і абуджэнне. Вобраз гэтай багіні быў даспадобы асабліва сімвалістам, якія бачылі ў ім не столькі пачатак дня, колькі ідэал адраджэння, алегорыю будучыні. У гэтым жа годзе мастак стварае яшчэ адну карціну – "Аратар", якая мае глыбокі філасофскі сэнс, навеяны хрысціянскай тэматыкай. Чалавек, які абуджае думкі і заклікае да змагання, распінаецца на крыжы ў любую эпоху і пры любым кіраўніцтве. Латнікі ўяўляюць сабою тую ўмоўную сілу – дзяржаву ці афіцыйную рэлігію, – што ўтрымлівае людскі натоўп у межах дазволенага, ствараючы толькі ілюзію свабоды. Яны не маюць твараў, яны абстрагаваныя ад рэальных людзей. Асобныя фігуры з натоўпу нагадваюць марыянетак. Свет падзяляецца на чорнае і белае чалавекам (Хрыстом? Прамоўцам?), які нясе ідэю высокага духоўнага напаўнення.

Калі ж у творчым набытку мастака з'явілася карціна "Ікар, або Лесвіца ўверх" (1989), сістэма знакаў-сімвалаў Віктара Альшэўскага стала трывалаю і прызнанаю адзнакай яго творчасці. У карціне з'яднаны два важныя сімвалы. Ікар сімвалізуе імкненне чалавека да волі, да вяршыняў духоўнай дасканаласці, адначасова ён перасцерагае ад уласцівых чалавеку высакамернасці і фанабэрыстасці. Лесвіца шырока распаўсюджана ў знакавых сістэмах усіх асноўных рэлігій і большасці народаў. Лесвіца сімвалізуе ўзыходжанне, якое мастак разумее не столькі ў фізічным, колькі ў духоўным і эвалюцыйным сэнсе. Спрадвечнае імкненне люд-



зей да вяршыняў – да ведаў, да шчасця, да Бога – прымушае іх, нягледзячы на сотні раней зламаных прыступак, на небяспекі, упарта чапляцца за ўсё новыя перакладзіны і ўзнімацца штораз вышэй. Погляд заўважае кожную дэталь, здаецца, краваточыць чырванню фону, столькі ў ім адчаю, нямога крыку, зняважаных успамінаў.

За апошнія дзесяць гадоў схільнасць мастака да выяўлення вобразаў праз сімвалы і алегорыі стала надзвычай выразнай. Ён старанна вывучаў і працягвае вывучаць шматлікія міфалагічныя і філасофскія сістэмы і іх сімвалічнае ўвасабленне. Адасабляючы фігуры ад рэальнасці з дапамогаю залатых пласцін, мастак надае сваёй знакавасці поле для існавання, стварае сістэму па-за рэаліямі жыцця, але настолькі трапяткую і блізкую гледачу, што яна становіцца рэальнасцю, нібыта паралельнай нашаму разуменню.

Майстэрства Віктара Альшэўскага выяўляецца ва ўменні пазбавіцца лішняга, што перашкаджае спасцігаць сутнасць рэчы. Ён часта размяшчае асноўныя постаці ў цэнтры карціны і прыглушае амаль да чыстага фону ўсё навокал. Фон становіцца той першаасновай, з якой нараджаецца персанаж, які сам па сабе сведчыць пра крохкасць, імгненнасць часу. Але самі выяўленыя на палатне фігуры і рэчы мастак прамалёўвае з вялікай дакладнасцю. Золата, якое стала абавязковым элементам твораў Альшэўскага ўжо некалькі апошніх гадоў, выкарыстоўваецца мастаком таксама невыпадкова. Гэты матэрыял нясе ў сабе цэлую гаму сімвалічных адценняў – ад сонечнага святла да адзнакі багацця. Але для Альшэўскага сімволіка золата найперш засноўваецца на духоўнай каштоўнасці; менавіта так трактавалася золата алхімікамі і антычнымі філосафамі. Золата – гэта сімвал усяго вышэйшага, вартага славы, гэта сімвал "чацвёртага стану" (пасля чорнага – граху і пакаяння, белага – даравання і нявіннасці, чырвонага – ачышчэння і захаплення). Дадаючы залатыя ўстаўкі ў творы, часта ў выглядзе пласціны на асноўным фоне работы, мастак нібыта падзяляе рэальнасць, вылучае для нашага пільнага разгляду значэнне, якое вышэй за будзённае, найважнейшае для нас, – пэўныя сімвалічныя і знакавыя коды. Так фарміруецца поле творчай дзейнасці Віктара Альшэўскага, трансфармуецца яго ўяўленне пра чалавечыя адносіны і навакольны рэчавы свет, так узнікае тое паняцце, якое сам мастак называе "новай рэальнасцю".

Новая рэальнасць – гэта вынік творчага ўяўлення і яго рэалізацыі. Новая рэальнасць – матэрыяльнае ўвасабленне развагаў у канкрэтныя знакі ўспрымання. Гэта рэальнасць, створаная толькі моцай пэндзля і напружанай думкі мастака, становіцца матэрыялізаванай перадачай духоўнай энергіі гледачу.

Але мастацтва нельга атаясамліваць толькі з прадуктам абстрактных развагаў. Набор штучна сабраных сімвалаў і знакаў, з'яднаных толькі логікай мыслення чалавека, ніколі не стане сапраўдным творчым актам. Выпрацоўваючы і карыстаючыся сістэмай сімвалаў і алегорый, мастак укладае ў працэс творчасці не халодны роздум інтэлектуала, а сваю духоўную існасць. Ён прымае раней пастаўленыя ўмовы гульні: логіка мастацтва можа прывесці да дасканаласці, але без эмацыянальнага грунту, без нечаканага ракурсу сюжэта, без духоўнай напоўненасці такое мастацтва застанецца нежывым.

3
Уражанне раўнавагі.
Палатно, алей. 1996.







4
Калі цвіце вярба.
Палатно, алей.
1998.
5
Клетка без птушкі – пустая.
Палатно, алей.
1997.
6
Механізм гульні.
Палатно, алей.
2003.

Карціны Віктара Альшэўскага надзвычай арганічна спалучаюць вобразнасць і канструкцыйнасць пабудовы кампазіцыі. Мастак аддае перавагу ў сваёй творчасці не столькі пачуццям, колькі гульні думкі, інтэлектуальным схемам, нечаканым канструкцыйным эксперыментам. Ён вар'іруе змест мастацкага вобраза, сэнс і яго знешнюю перадачу. Гэта не робіць яго карціны залішне рацыянальнымі, а іх вобразнасць захоўвае жывую непасрэднасць успрымання і прыцягвае ўвагу як інтэлектуалаў, так і аматараў мастацтва.

Наталля ШАРАНГОВІЧ.

Энергія таленту і маладосці

(Заканчэнне. Пачатак у № 9.)

Сатворцы

Акрамя мастацкага кіраўніка курса, дыпломныя спектаклі ставілі Сяргей Тарасюк, Андрэй Саўчанка, Наталля Башава, Уладзіслава Паржэцкая («Прыпынак „Сустрэчны"» не быў паказаны па тэхнічных прычынах). Магчыма таму, што ўсе яны вучыліся ў Л.Манаковай або праходзілі асістэнтуру – стажыроўку на яе кафедры, адчуваецца еднасць метадалагічных прынцыпаў рэжысёраў-педагогаў – пры тым, што кожны з іх мае адметны творчы почырк.

А.Саўчанка ў спектаклі «Ах, гэтыя вольныя матылькі...» быццам знарок адмаўляецца ад рэжысёрскіх амбіцый і скіроўвае галоўную ўвагу на акцёраў. Ён дэталёва распрацоўвае ролю кожнага выканаўцы і дамагаецца ад іх гранічнай натуральнасці існавання на сцэне. Д.Есяневіч і В.Ерахавец праўдзіва, пераканаўча раскрываюць няпростыя ўзаемаадносіны невідушчага хлопца Дональда і шалапутнай дзяўчыны Джыл. У моманты тэмпераментных выбухаў і эмацыянальных пауз акцёры выяўляюць найтанчэйшыя адценні, нюансы характараў сваіх герояў. Гісторыя пра тое, як каханне выратавала ад адзіноты, адрадзіла да жыцця зусім розных маладых людзей, поўніцца лірызмам, кранальнай пяшчотай і процістаіць цвярозаму прагматызму часу. А.Саўчанка добра адчувае жанравую адметнасць твора і будуе дзеянне на кантрастным сутыкненні меладраматычных і камедыйных сцэн. Шаржыраванае выкананне К.Задворным абмежаванага Ральфа, іронія і драматызм, з якімі К.Купчанка іграе ўзроставую ролю маці Дональда, уносяць неабходную разрадку ў меладраматычны струмень і сэнсава ўзбагачаюць сцэнічны твор.

Працэс навучання студэнтаў у БелАМе ніколі не абмяжоўваўся прафесійнай падрыхтоўкай і заўсёды ўключаў важны момант выхавання АСОБЫ. Сёння гэта праблема мае свае спецыфічныя адзнакі. На маладое пакаленне 1990-ых гадоў абрынуліся грамадскія катаклізмы, якія не маглі не паўплываць на свядомасць. Таму педагогам даводзілася і даводзіцца шмат увагі надаваць фарміраванню светапогляду студэнтаў, іх далучэнню да сапраўдных культурных і духоўных каштоўнасцей.

Спектакль «Рэвізор» М.Гогаля, ажыццёўлены С.Тарасюком, уяўляе сабой узор актыўнай рэжысуры, калі класічны твор пераасэнсоўваецца і ў сваёй актуалізацыі набліжаецца да сённяшняй рэчаіснасці. Рэжысёр зыходзіць з сучаснай тэндэнцыі і прачытвае камедыю «Рэвізор» у кантэксце ўсёй творчасці М.Гогаля, таму ў спектаклі шчыльна знітоўваюцца элементы камічнага і драматычнага. Мяне ўразіла глядацкая рэакцыя – гучны рогат імгненна абрываўся і перапыняўся звінячай цішынёй. Смех пачынае гучаць з першай сцэны, калі Гараднічы (Д.Есяневіч) паведамляе аб прыездзе рэвізора. Ён звяртаецца да нябачнага Прохарава, а той, на добрым падпітку, з глыбіні залы мармыча нешта невыразнае ў адказ. У гэтым дзіўным дыялогу гучыць іранічны падтэкст пра сутнасць узаемаадносін паміж высокім начальствам і падначаленымі, якім з высокай вышкі напляваць на ўсё навокал, у тым ліку і на само начальства. Кульмінацыяй дзеяння становіцца танец Гараднічага з купцамі, таленавіта выкананы Д.Есяневічам на мяжы рэалізму і абсурду. У шалёны віхар танца паступова ўцягваюцца і тыя, хто рабуе, і тыя, каго рабуюць. Рытм усё павялічваецца, і гэта дзікунская вакханалія нагадвае баль падчас чумы.

Акцёры А.Сушко, В.Карчмітовіч, І.Мядзведзева, В.Ерахавец, А.Унуковіч, К.Задворны, К.Купчанка, Д.Арцюкоўскі, К.Прохарава ствараюць завострана



1
«Тарас на Парнасе»
С.Кавалёва.
Сцэна са спектакля.

кідкія характары і паступова ўводзяць іх у трагіфарсавую стыхію твора. Нечакана вырашаны К.Захаравым вобраз Хлестакова. Прыгожы, абаяльны, легкадумны балбатун, ён раптам быццам «выходзіць» з ролі і адчужана застывае ў стоп-кадры. Фрывольная маска злятае з твару, вочы поўняцца тугой, пакутлівым роздумам. Здаецца, сам аўтар з далёкага мінулага глядзіць на нас, сённяшніх, і сумуе з-за недасканаласці роду чалавечага. У фінале Хлестакоў выходзіць у абліччы М.Гогаля, сядае побач з Восіпам і з болем прамаўляе заключны маналог Папрышчына з аповесці «Запіскі вар'ята». Так С.Тарасюк дакладна «закальцоўвае» першую і апошнюю сцэны, дасягаючы глыбокага сэнсавага абагульнення.

Пры ўсёй рознасці рэжысёрскіх падыходаў, дыпломныя спектаклі выявілі пэўныя агульныя заканамернасці. Адметныя па жанрах і спосабах увасаблення, яны пазбаўлены моднага сёння нігілістычнага стаўлення да рэчаіснасці, поўняцца спачуваннем да чалавека, нясуць у сабе актыўны зарад стваральнай энергіі. У гэтым бачыцца светапоглядная еднасць былых вучняў і педагога Л.Манаковай, якая ў сваёй рэжысёрска-педагагічнай дзейнасці заўсёды сцвярджае ідэі маральнасці і гуманізму.

2 «Ах, гэтыя вольныя матылькі...» А.Герша. Сцэна са спектакля.

3 «Квінтэт». Сцэна са спектакля.

4 «Тарас на Парнасе» С.Кавалёва. Сцэна са спектакля.

Праблемы

Дыпломныя спектаклі 54-га акцёрскага выпуску засведчылі, што ў мінскія тэатры прыйшла таленавітая моладзь. Педагогі па спецыяльных дысцыплінах шмат зрабілі для прафесійнай падрыхтоўкі студэнтаў, і сваю прафесіянальнасць выпускнікі годна прадэманстравалі падчас экзаменаў. Між тым, дыпломны марафон выявіў і шэраг праблем, адны з якіх шлейфам цягнуцца шмат гадоў, другія – маюць прыкметы дня сённяшняга.

Я б вызначыла іх наступным чынам:

РЭПЕРТУАР. Толькі на першы погляд можа падацца, што афіша дыпломных спектакляў фарміруецца спантанна. На самай справе кіраўнік курса павінен вырашыць шэраг складаных задач. Па-першае, падабраць розныя па жанру творы, у якіх найбольш поўна раскрылася б індывідуальнасць кожнага студэнта. Па-другое, абавязкова знайсці добрую беларускую п'есу, каб не парываўся ланцужок сувязі з нацыянальнай культурнай традыцыяй. Па-трэцяе, вызначыць групу рэжысёраў, пажадана аднадумцаў у светапоглядным плане, адметных па сваіх мастакоўскіх прыхільнасцях. Пачцвёртае, прасачыць, каб дыпломныя спектаклі не ператварыліся ў будзённы вучнёўскі паказ і сталі святам як для саміх акцёраў, так і для гледача.

Пры тым, што сёлетняя праграма была прадуманай і рознабаковай, яна не пазбегла пэўнай выпадковасці. Маецца на ўвазе выбар п'ес «П'емонцкі звер» А.Курэйчыка і «Тарас на Парнасе» С.Кавалёва. Першая з іх пазбаўлена драматургічнага канфлікту, мае вельмі прыблізныя, схематычныя характары, і ўвогуле яе ідэя падаецца цьмянай і неакрэсленай. Другая, больш дасканалая ў прафесійным плане, таксама не вельмі адпавядае мэтам студэнцкага тэатра. Відаць, невыпадкова ў спектаклі «П'емонцкі звер» я не магу вылучыць ніводнай акцёрскай работы, а ў «Тарасе на Парнасе» (рэжысёр Н.Башава) запомніўся толькі Д.Арцюкоўскі ў ролі Тараса. Да таго ж псеўдаэратычныя сцэны ў апошнім выглядалі даволі прымітыўна і безгустоўна.

ПРАКАТ СПЕКТАКЛЯЎ. Паказ дыпломных работ пачынаецца недзе за паўгода да экзаменаў. І сёння паўстае пытанне пра тое, што акадэмія, як і іншыя дзяржаўныя ўстановы, павінна актыўна ўваходзіць у сістэму рынкавых адносін. Гэта значыць, неабходна вучыцца самастойна зарабляць грошы, якія пайшлі б на патрэбу таго ж студэнцкага тэатра. Вядома ж, знайсці зацікаўленых людзей, гатовых плаціць грошы за мастацтва, справа няпростая. Дапамагчы ў гэтым маглі б студэнты, якія вучацца па спецыяльнасці «арганізацыя і кіраванне тэатральнай справаю». Для іх такая праца стала б добрай прафесійнай практыкай.

ЖЫЦЦЁ. ВНУ. ТЭАТР. Працэс навучання студэнтаў у БелАМе ніколі не абмяжоўваўся прафесійнай падрыхтоўкай і заўсёды ўключаў важны момант выхавання АСОБЫ. Сёння гэта праблема мае свае спецыфічныя адзнакі. На маладое пакаленне 1990-ых гадоў абрынуліся грамадскія катаклізмы, якія не маглі не паўплываць на свядомасць. Таму педагогам даводзілася і даводзіцца шмат увагі надаваць фарміраванню светапогляду студэнтаў, іх далучэнню да сапраўдных культурных і духоўных каштоўнасцей. Аднак маладым акцёрам, выхаваным на гуманістычных ідэалах, часам даволі цяжка ўваходзіць у рэальнае жыццё. На сцэне многіх тэатраў ідуць творы, насычаныя брудам, ненарматыўнай лексікай, багаборніцкімі матывамі. Непазбежны канфлікт паміж высокімі памкненнямі і прозай жыцця. Ужо адбылося першае непаразуменне: К.Захараў, якога і студэнты, і выкладчыкі глыбока паважалі за чысціню поглядаў і самаадданую працавітасць, адмовіўся ад ролі ў адным з мінскіх тэатраў, таму што яна не адпавядала яго хрысціянскаму светаадчуванню. І будзе вельмі шкада, калі таленавіты, прыгожы, духоўна багаты акцёр не знойдзе прымянення сваім здольнасцям у межах краіны.

* * *

Усе гэтыя меркаванні ўзніклі пазней. Тады ж, падчас прагляду дыпломных спектакляў, мяне не пакідала галоўнае пачуццё: адбываецца СВЯТА. Радасны, прыўзняты настрой жывіўся тым, што кожны дзень абяцаў і прыносіў новыя сустрэчы, нечаканыя адкрыцці. Энергія таленту і маладосці пералівалася праз рампу ў залу, зачароўвала, дарыла катарсіс, нараджала веру ў шчаслівую будучыню выпускнікоў 2003 года.

Тамара ГАРОБЧАНКА.

Фота А.Спрынчана.

ПА-ЗА ТЭКСТАМ

З нататніка рэжысёра

Працэс стварэння акцёрам сцэнічнага вобраза не павінен спыняцца на вывучэнні сапраўднага і будучага ролі. Акцёр мусіць ведаць біяграфію сцэнічнага персанажа, яго мінулае, якое часта сягае далёка за межы драматургічнага твора.

Дзейнічаючы ў якасці сцэнічнага персанажа, акцёр дасягае пэўнай мэты, раскрываючы ягоны характар і ўсе якасці асобы. Асоба і характар фарміруюцца на працягу ўсяго жыцця. Таму, каб глыбей зразумець, у чым заключаецца складанасць асобы і своеасаблівасць характару персанажа, неабходна прасачыць шлях станаўлення чалавека, пачынаючы з дзяцінства. Вельмі часта гэты шлях доўгі і складаны. Тут важна ўсё: сям'я, дзе чалавек нарадзіўся, асяродак, у якім вырас, выхоўваўся, вучыўся, яго звычкі, густы, фізічныя, сацыяльныя ці эмацыйныя праблемы. Праблемы, якія ён ужо вырашыў і якія яшчэ будзе вырашаць. Гэта – яго мэты, планы на будучыню, тайныя мары, яго светапогляд, яго прыхільнасці і антыпатыі. Іншымі словамі – гэта ўнутраны свет ролі.

Для таго, каб сцэнічны вобраз быў "жывы", акцёру неабходна ведаць яго біяграфію – высветліць яго мінулае да пачатку падзей п'есы. Калі няма магчымасці даведацца пра мінулае персанажа з тэксту п'есы, то біяграфію персанажа акцёр мусіць нафантазіраваць. Вядома, гэты напрамак акцёрскай фантазіі кіруецца рэжысёрскай задумай будучай пастаноўкі. Бо менавіта рэжысёр вызначае мэты, звышзадачу будучага спектакля.

Работа акцёра над біяграфіяй сцэнічнага вобраза не павінна быць сухой і фармальнай. Гэта не анкета для аддзела кадраў, якая носіць інфармацыйна-храналагічны характар: нарадзіўся, вучыўся, паступіў, скончыў і г.д. Біяграфія ролі – найперш эмацыйны, жывы, захапляльны аповед пра мінулае персанажа. Яна не толькі змяшчае ў сабе тэкст п'есы, але і адлюстроўвае фантазіі выканаўцы, яго творчую і чалавечую індывідуальнасць, вопыт яго душы і сэрца.

Мінулае чалавека – гэта і тое, што ён змог рэалізаваць, і тое, што засталося нерэалізаваным, нядзейсненым. Мінулае – складанае і канфліктнае. Менавіта ў ім выканаўца мусіць шукаць карані ўнутранага канфлікту, эмацыйна-псіхалагічных праблем, якія жывяць "зерне" характару персанажа.

Калі мінулае персанажа вывучана і нафантазіравана надобрасумленна, калі яно не выстройваецца ў адзіную бесперапынную "кінастужку ўяўленняў", то акцёр у якасці сцэнічнага вобраза нібыта губляе памяць. А чалавек, які згубіў памяць, – чалавек ненармальны. І гэта можа быць апраўдана толькі ў тым выпадку, калі ён з'яўляецца такім паводле сюжэта п'есы. Натуральна, сувязь мінулага і цяперашняга няпростая і ў жыцці ўсё значна больш складана.

Пражываючы самыя яркія ўспаміны мінулага ў сваім уяўленні, акцёр мусіць дасягнуць стану, "як быццам" усё, што адбылося з персанажам, адбылося з ім на самай справе. Вось як акцёр Ігар Падлівальчаў, выканаўца ролі Іванава ў пастаўленым аўтарам гэтых радкоў спектаклі "Іванаў" у Мінскім тэатры "Дзе-Я?", будуе біяграфію ролі і выпучае яе ўнутраны змест, паглыбляецца ў прапанаваныя абставіны п'есы, дапаўняе іх сваёй фантазіяй і ўяўленнем:

"Узрост – 35 гадоў.

Сям'я: маці – народжаная графіня Шабельская. Выйшла замуж па каханні няроўным шлюбам за небагатага двараніна няза́тнага роду Іванавых, таму Мікалай Аляксеевіч не атрымаў у спадчыну тытул. Думаецца таксама, што маёнтак, у якім жыве Іванаў М.А., дастаўся яму як дадзены калісьці ў пасаг ягонай маці. На гэта ўказвае тое, што бліжэйшыя суседзі добра ведаюць дзядзьку Іванава, графа Мацвея Шабельскага – брата памерлай маці, які, праматаўшы сваю маёмасць, жыве на ўтрыманні ў пляменніка. Пацвярджаецца гэта і сяброўскімі адносінамі дзядзькі з Лебедзевым П.К. (яны былі сябрукамі з маладых гадоў, будучы суседзямі, часта бачыліся).

Думаецца, што бацькі Іванава былі людзьмі адукаванымі, вытанчанымі і рамантычнымі (у доме – добрая бібліятэка, музычныя інструменты), далі свайму адзінаму дзіцяці добрыя выхаванне і адукацыю.

Адукацыя: скончыў гімназію, Маскоўскі універсітэт, факультэт, хутчэй за ўсё, юрыдычны, паколькі ў сапраўдны момант ён з'яўляецца абавязковым членам па сялянскіх справах.

Бацькі Іванава рана памерлі, мабыць, з прычыны слабога здароўя, пра што можна меркаваць па стану здароўя самога Мікалая Аляксеевіча, па яго, верагодна, дрэннай спадчыннасці. Нервовая сістэма яго вельмі слабая. Не маючы дрэнных звычак, ён у трыццаць гадоў знаходзіцца ў стане крайняга нервовага знясілення.

Атрымаўшы добрае выхаванне і адукацыю, Мікалай Аляксеевіч Іванаў быў поўны высакародных ідэй, узнёслых мэтаў, марыў зрабіць жыццё лепшым. Скончыўшы універсітэцкі курс, захапляўся ідэямі асветніцтва – ладзіў у павеце сялянскія школы, магчыма, і бальніцы (наўпрост у п'есе пра гэта не гаворыцца). Прыняў у спадчыну маёнтак, які быў не ў лепшым стане. Спрабуе перайтварыць усю гаспадарку, зрабіць яе рацыянальнай (можа, на еўрапейскі або амерыканскі – фермерскі – кшталт). Робіць усё захоплена, шчыра, энергічна, не шкадуючы сродкаў і не ракоплюючы павятовую шляхту займацца грамадскай дзейнасцю (пра гэта таксама неадназначна згадваецца ў п'есе).

Ягонае асабістае жыццё: пяць гадоў як узяў шлюб з Ганнай Пятроўнай, народжанай Сарай Абрамсон.



1 І.Падлівальчаў (Іванаў) і Н.Капітонава (Шура) у спектаклі «Іванаў» Мінскага драматычнага тэатра «Дзе-Я?».

Ажаніўся па страсным каханні, што выдае ў ім рамантычную натуру. Ажаніўся няроўным шлюбам з яўрэйкай, не дваранкай. Гісторыя кахання: найбольш пераканальнай уяўляецца наступная версія. Рэфармаванне гаспадаркі, заснаванне сялянских школ патрабавала даволі вялікіх матэрыяльных укладанняў. Магчыма, Іванаў звярнуўся да сям'і Абрамсон, якая займалася ліхвярствам, па крэдыт і, бываючы ў іх па справах, пазнаёміўся з Сарай (сустрэча ў якімсьці іншым месцы з дзяўчынай з яўрэйскай артадаксальнай сям'і не ўяўляецца магчымай). Моцна ёю захапіўся, пакахаў. Сара адказала ўзаемнасцю, паколькі Мікалай быў абаяльным маладым чалавекам, самым зайздросным жаніхом у павеце. Сям'я Сары была супраць гэтага ва ўсіх адносінах няроўнага шлюбу і пазбавіла яе пасагу, пракляла. Закаханая ж Сара змяняе веру, адмаўляецца ад сям'і, багацця. Шлюб з яўрэйкай сапсаваў рэпутацыю Іванава ў вачах усяго павета, выклікаў плёткі, чуткі пра тое, што гэта шлюб па разліку.

Пасля вяселля Іванаў сутыкаецца з цэлым шэрагам праблемаў, таму што:

1) усё новае і таму незразумелае на Русі сустракаецца ў штыкі;

2) з-за антысеміцкіх настрояў наўрад ці хто будзе мець справу з чалавекам, які сапсаваў імідж шлюбам з яўрэйкай;

3) сам Іванаў не дасягнуў поспеху ў гаспадарцы з-за асабістай непрактычнасці.

Матэрыяльныя праблемы: не атрымаўшы за Сарай пасагу, патраціўшы ўласныя сродкі, праз два гады пасля вяселля Іванаў вымушаны пазычыць пад 12,5% дзевяць тысяч рублёў у жонкі свайго сябра-суседа П.К.Лебедзева. Маёнтак больш не прыносіць прыбытку. Іванаў жыве на заробак, якога не хапае на ўсе выдаткі: на плату рабочым, на выплату працэнтаў па запазычанасці, ужо не кажучы пра самую пазыку. У чацвёртай дзеі п'есы найпрост гаворыцца, што маёнтак закладзены (вялізны маёнтак у тысячу дзесяцін зямлі: дзесяціна=2400 кв. сажням=1,09 га, г.зн. тысяча гектараў зямлі, лесу, палёў).

Яшчэ да пачатку падзей п'есы М.А.Іванаў адышоў ад спраў. Маёнткам кіруе ягоны далёкі сваяк М.М.Боркін, які прапануе ўсемагчымыя пражэкты адносна выпраўлення стану рэчаў. Мікалай Аляксеевіч да гэтых пражэктаў абыякавы, яны яго раздражняюць сваёй сумніўнасцю. Боркін вымушаны за бясцэнак прадаваць лес пад высечку, на корані распрадаваць ураджай, бо ў саміх няма сродкаў наняць рабочых для ўборкі.

Іванаву не па кішэні дарагія дактары, прафесура для жонкі, якая на гэты час ужо сур'ёзна хворая (дыягназ – сухоты, ТВС).

У Сары – хатні доктар, які толькі што скончыў курс навучання, яшчэ без вопыту, без практыкі. Які працуе фактычна за стол і пакой, бо заробак плаціць яму няма чым. Няма сродкаў і на паездку ў курортны Крым.

Іванаў ужо год, як цалкам страціў пачуцці да Ганны Пятроўны – разлюбіў сваю жонку. Чаму? І муж, і жонка пагаджаюцца ў ацэнцы пражытых гадоў. Гавораць пра свой шлюб, як пра шчаслівы: было каханне, было ўзаемаразуменне, былі агульныя дні і ночы, хатнія вечары з музіцыраваннем, чытанне кніг... Але вось дзяцей у іх чамусьці няма. Можа, гэта стала аддаляць Мікалая ад Ганны? Прынамсі, цяпер ён усяляк пазбягае яе кампаніі, з'язджаючы кожны вечар да Лебедзевых.

Шляхетныя, узвышаныя ідэалы юнацтва Іванава разбіліся аб празаічную рэальнасць. Палкае каханне прайшло. Іванаў не ў стане зразумець сябе, людзей. Ён прыгнечаны, раздражнёны, з галаўным болем і бяссонніцай. Справы ідуць кепска. Не хапае энергіі, каб вырашаць праблемы. Адчувае толькі вялізную стомленасць і маркоту. Аб'ектыўна разумеючы свой крызіс, Іванаў спрабуе шукаць яго прычыны, імкнецца разабрацца ў сабе. Усведамляючы неадпаведнасць мінулых ідэй і ідэалаў, спрабуе знайсці новыя, паколькі без ідэі і без ідэалаў ён, чалавек тонкай душэўнай арганізацыі, не бачыць сэнсу жыцця".

Эмацыйны цяжар мінулага – адзін з самых моцных элементаў "другога плана" ролі. Ён робіць багацейшым і больш змястоўным унутраны свет сцэнічнага вобраза. Чым больш змястоўны ўнутраны свет артыста ў ролі, тым больш уважліва і напружана сочыць глядач за тым, што адбываецца на сцэне, уключаецца ў працэс разгадвання паводзінаў персанажа. Пра ўдзел гледача ў працэсе спектакля марыць кожны рэжысёр і акцёр. Вось што пісаў пра гэта знакаміты рэжысёр Г.Таўстаногаў: "Сучасны спосаб ігры абавязкова прадугледжвае максімальны ўдзел гледача ў працэсе спектакля. ...Як толькі гледачу няма над чым думаць, ігра артыстаў робіцца несучаснай, хоць яна можа быць добрай і якаснай з гледзішча іншых крытэрыяў. ...Калі артыст перастаў ставіць усё новыя і новыя загадкі гледачу, яго творчасць губляе цікавасць. Я кажу зараз не пра сюжэт, не пра тое, што літаральна адбудзецца з героем, а пра ўнутраны працэс, таму што сёння гледача працэс цікавіць больш, чым канчатковы вынік".

А У.І.Неміровіч-Данчанка піша: "Калі я, глядач, буду глядзець п'есу, я гэтыя знешнія паводзіны акцёра не панясу дадому. А вось цяжар ваш я панясу. Я (глядач) у нейкі момант раптам скажу сабе: "Ага, разгадаў яго!" І вось гэтае разгадванне за знешнімі паводзінамі таго, чым жыве акцёр, ёсць самае каштоўнае ў мастацтве акцёра, і менавіта гэта "я панясу з тэатра ў жыццё".

Чаму мы так пільна і доўга ўглядаемся ў партрэты, напісаныя Рубенсам, Рафаэлем, Веласкесам, Рэмбрандтам, Хальсам, Рэпіным, Сяровым, Урубелем?.. Таму што намі кіруе вострае жаданне раскрыць, разгадаць унутраны свет выяўленых мастаком твараў. Інфанта Ізабела, Эль Прыма, аўтапартрэт з Саскіяй, Мале Бабе, Гарбун, А.І.Дэльвіг, дзяўчына, асветленая сонцам, піяністка Забела...

Кожны з гэтых партрэтаў завершаны і апавядае пра лёс, пра характар, пра асобу, пра чалавека. Гэта не імгненная фіксацыя жыцця, а жыццё чалавека ў часе, у яго бесперапыннай плыні. Сакрэт дынамікі ўспрымання ў тым, што мастак угадвае, разумее, здатны перадаць іх унутраны "цяжар", іх эмацыйную і інтэлектуальную сутнасць, дынаміку ўнутранага зместу. На гэтых тварах не толькі пячатка сапраўднага, а найперш пячатка мінулага. У гэтых партрэтных шэдэўрах "усё жыццё чалавека", яго біяграфія.

Чалавек распавядае пра сваё жыццё з таго моманту, як сябе памятае, таму і біяграфію вобраза трэба нафантазіраваць з ранняга ўзросту і працягнуць да пачатку п'есы.

Вось, напрыклад, кароткая біяграфія медсястры Валянціны з п'есы сучаснага беларускага драматурга Георгія Марчука "Восеньскі блюз", напісаная актрысай Аленай Сафронавай (Магілёўскі абласны драматычны тэатр імя Дуніна-Марцінкевіча): *"Я нарадзілася ў Кіеве, сталіцы Украіны. Бацька ў мяне вайсковец, і тады ён служыў у Кіеве, маці – педыятр. За гады майго дзяцінства мы некалькі разоў змянялі месца жыхарства, бо бацьку пераводзілі з адной часці ў другую. Апошнія дзесяць гадоў мы жывём у Гродне. Гэты горад стаў для мяне родным. Я вельмі люблю яго старую частку – вузкія вулачкі, старажытныя дамы, касцёлы...*

Школу я скончыла добра, без троек. Любіла хімію, біялогію, літаратуру і мовы. Пасля заканчэння школы вырашала: куды паступаць? У інстытут замежных моваў або на біяфак універсітэта? Выбрала замежную мову і не прайшла па конкурсу.

Вырашыла пайсці па мамiных слядах – у медыцынскі. Год працавала нянечкай у нашай гарадской бальніцы. Бальніца новая, прыгожая, вялікая, з цудоўным сучасным абсталяваннем. Працуе вельмі шмат маладых і таленавітых урачоў. Вось тут я і пазнаёмілася са сваім будучым мужам – Алегам. Усе медсёстры былі ў яго закаханыя. Чорнавалосы, сінявокі, высокі і, як лічылі ўсе, вельмі таленавіты. Ён стаў звяртаць на мяне ўвагу – жартаваць, казаць кампліменты. Але я паводзіла сябе стрымана, і далей за службовыя адносіны ў нас справа не зайшла.

Год адпрацаваўшы ў бальніцы, я паступіла ў медінстытут на тэрапеўтычнае аддзяленне і даведалася, што Алег выкладае ў нас на факультэце. Я вырашыла, што трэба вучыцца, а не займацца глупствамі, таму нашыя стасункі не выходзілі за рамкі адносін студэнткі і педагога.

Гэты дзень я запомніла назаўжды. У канцы першага курса, 12 сакавіка, я затрымалася ў бібліятэцы, а калі выйшла на вуліцу, сонца ўжо хілілася да захаду. На мяне павеяла вясновым паветрам, падталыя за дзень лужыны зацягнуліся лёгкім лядком, і раптам мяне хтосьці паклікаў. Я азірнулася і ўбачыла яго.

У гэты вечар я зразумела, што мы ўжо вельмі доўга кахаем адно аднаго. Усё, што назапасілася за тры гады нашага знаёмства, прарвалося моцнай плынню. Мы гаварылі пра ўсё на свеце, смяяліся, як вар'яты, і цалаваліся праз кожныя два крокі. У мяне быў стан ап'янеласці і палёту адначасова. Я ведала, адчувала, што Алег кахае мяне, сапраўды кахае! Мы пачалі сустракацца вельмі часта і ў маі ажаніліся.



2 І.Падлівальчаў (Іванаў) і З.Белахвосцік (Сара) у спектаклі «Іванаў» Мінскага драматычнага тэатра «Дзе-Я?».

Два гады мы былі вельмі шчаслівыя, хоць часам я раўнавала мужа да некаторых студэнтак, а ён мяне да маіх сакурснікаў. Але вось у канцы трэцяга курса я пачала заўважаць яго частыя і палахлівыя погляды ў бок адной прыгожанькай дзяўчыны, якая перавялася да нас з Брэста. Я бачыла, што яна з задавальненнем адгукаецца на яго ўвагу. Але не магла і думкі дапусціць, што гэта можа прывесці да чагосьці сур'ёзнага. Нарэшце дзяўчаты, якія жылі з ёй у інтэрнаце, распавялі мне па вялікаму сакрэту, што гэтая дзейка і Алег сустракаюцца. У мяне быў шок. Я тыдзень не хадзіла ў інстытут, а потым забрала дакументы і з'ехала з дому. Маці сказала, што напішу, калі ўладкуюся, і ўсё растлумачу. Прыйшла на вакзал, села ў першы ж цягнік і прыехала сюды, у гэты пасёлак. Зняла кватэру, уладкавалася працаваць у мясцовую аптэку.

Ужо мінула тры гады, як я жыву тут, ні з кім асабліва не пасябравала, толькі з рабятамі-старшакласнікамі.

Часам езджу дадому ў Гродна. Але стараюся надоўга там не затрымлівацца. Занадта многае нагадвае пра мінулае. Алег ужо жанаты. Маці наракае мне за тое, што кінула інстытут, напэўна, яна мае рацыю, давядзецца вяртацца і заканчваць вучобу.

Нядаўна ў нас на пасёлку з'явіўся боцман Пётр Пятровіч са сваёй баржай, цікавы чалавек, смешны, нязграбны, але сімпатычны..."

А гэта – біяграфія Пятра Пятровіча, складзеная акцёрам Аляксандрам Парфяновічам (спектакль "Восеньскі блюз", Магілёўскі абласны драматычны тэатр імя Дуніна-Марцінкевіча).

"Нарадзіўся пад Астраханню ў рабочым пасёлку, у небагатай сям'і. Скончыў восем класаў. У школе вучыўся сярэдне, вельмі любіў маляваць. Настаўнік малявання ахвотна займаўся з ім і не раз адзначаў яго здольнасці. Маляваў ён раку, мора, караблі, што плывуць па ім, баржы, катэры. У вучылішчы працягнуў сваё захапленне, яго карціны нават былі на гарадскіх выставах малюнкаў навучэнцаў. Гэтае хобі засталося з ім на ўсё жыццё.

Апроч Пятра у сям'і было яшчэ трое дзяцей. І ён вырашыў паступаць у мараходную вучэльню ў Астрахані. Там навучэнцаў апраналі, кармілі, не трэба было думаць пра ежу і адзенне. У выбары прафесіі галоўным было тое, што маракі, якія плаваюць на гандлёвых суднах, атрымліваюць прыстойныя грошы.

Вучыўся старанна, адначасова падпрацоўваў у порце грузчыкам. Да працы ён быў прывучаны з дзяцінства.

Пасля заканчэння вучэльні быў размеркаваны на гандлёвае судна старшым матросам. Служыў паспяхова, бо праца ніколі не была для яго цяжарам.

Спачатку праца падабалася, вельмі любіў мора, любіў глядзець з палубы на бясконцыя марскія прасторы, на сустрэчныя судны, сонца, якое садзіцца. Часта маляваў.

Але з часам пастаянныя, шматмесячныя плаванні пачалі стамляць. Хацелася, каб на беразе хтосьці чакаў, каб была сям'я, каханая жанчына, хатняя ежа...

Бацькі сасваталі яму дзяўчыну з заможнай сям'і: высокую, прыгожую, якая спадабалася яму надзейнасцю, цеплынёй, уменнем весці хатнюю гаспадарку. Зарабляў ён добрыя грошы. Даволі хутка пабудавалі дом, завялі гаспадарку, нарадзілі дзяцей. Так у клопатах і ў марскіх плаваннях цякло жыццё.

Жонка хутка ператварылася ў гаспадыню дома, галаву сям'і, усё прыбрала да рук, любіла пакамандаваць. Пасля нараджэння дзяцей распаўнела, стала вялізнай і ўладнай жанчынай, вельмі раўнівай. Пётр ператварыўся ва ўтрымальніка сям'і.

Пастаяннае знаходжанне ў мужчынскіх кампаніях, дзе трэба было стаяць за сябе, адстойваць свае погляды, інтарэсы, прывучыла яго да жорсткага, замкнёнага, грубаватага жыцця.

Неўзабаве ён пачаў шукаць любоўных суцяшэнняў у іншых жанчын. Шварткоўкі ў розных месцах давалі гэтую магчымасць, і ўдалечыні ад жонкі ён мог вызваліцца ад заўсёднага страху, што яна даведаецца пра яго ныя прыгоды.

Сустрэўшы адзінокую Валянціну, якая яму вельмі спадабалася сваёй шчырасцю, даверлівасцю, прыгажосцю і жаноцкасцю, ён усім сэрцам пажадаў заваяваць яе ўвагу. Паводзіў сябе сціпла, па вечарах чакаў яе каля дома, хадзіў маляваць да аптэкі, дзе яна працавала, вельмі асцярожна, далікатна рабіў знакі ўвагі. І гэта не прайшло марна. Валянціне ён таксама спадабаўся. Яны пачалі тайна сустракацца ў яе дома. Але страх, што хтосьці ўбачыць і данясе жонцы, што ён будзе пакараны за здраду, усё ж скоўваў іх адносіны, і ў рэшце рэшт гэта прывяло да разрыву".

Без фактаў мінулага характар персанажа – нібыта выпадковая глава з кнігі, нібы сярэдзіна або заканчэнне рамана без пачатку. Толькі з гледзішча мінулага і будучыні можна ацаніць перажыванні персанажа ў сапраўдным часе. Вядома, гэта задача вельмі складаная і працаёмкая, у ёй удзельнічаюць розум, фантазія, уяўленне, воля рэжысёра і выканаўцаў.

Ствараючы "жыццё чалавечага духу", рэжысёр і акцёры павінны даць адказы на многія і многія пытанні, пастаўленыя сабе і адзін аднаму. Фантазіруючы мінулае ролі, акцёр адкрывае для сябе светапогляд персанажа і яго стаўленне да свету – яго "жыццёвую пазіцыю", што дае магчымасць лёгка імправізаваць "кінастужку ўяўлення", "унутраныя маналогі", "зоны маўчання" і падтэксты, звязаныя "зернем" ролі. Вельмі істотна, каб акцёр уключыў у гэты творчы працэс сваю пачуццёва-эмацыйную прыроду, а не адну логіку і рацыянальны аналіз ролі.

Для поўнага дасягнення "жыцця чалавечага духу" ў ролі акцёру трэба стварыць бесперапынную лінію падзей, дзеянняў – лінію жыцця ролі. Нельга проста выйсці на сцэну, не ўявіўшы сабе, адкуль прыйшоў персанаж, што было да гэтага і навошта ён прыйшоў. Гэта мы называем "цячэнне дня".

Як вядома, Марыя Мікалаеўна Ярмолава ў дзень спектакля, у якім яна выконвала ролю, уставала з ложка, снедала і г.д. ужо ў вобразе – яна пражывала "цячэнне дня" ролі, і прыходзіла ў тэатр ужо не Ярмолава – актрыса, а Ярмолава – вобраз. У тэатры ўсе пра гэта ведалі, і ў гэты вечар ніхто не адважваўся звяртацца да яе па імені.

У працэсе стварэння "жыцця чалавечага духу" ўсе бакі жыцця персанажа мусяць распрацоўвацца ў поўным раўнапраўі. Натуральна, гэтая праца прадугледжвае, што акцёр і рэжысёр разумеюць важнасць такіх элементаў, як звышзадача і скразное дзеянне, якія збіраюць у адзіны клубок усе праявы ўнутранага жыцця ролі і накіроўваюць іх у агульнае рэчышча і да агульнай пастаўленай мэты.

Я разглядаю, безумоўна, не ўсе элементы пабудовы сцэнічнага вобраза, а толькі працэс стварэння **"мінулага жыцця персанажа"**, працэс, якому рэжысёр і выканаўца мусяць надаваць асаблівую ўвагу, бо без мінулага жыцця персанажа няма сцэнічнага вобраза, гэтак сама, як не бывае чалавека без мінулага, сапраўднага і будучага.

Пераклад з рускай мовы.

Рыд ТАЛІПАЎ.

"СЛАВЯНСКІ БАЗАР – 2003". Мастацкае і немастацкае

«Славянскі базар у Віцебску" сёлета ўразіў мяне. Некалі мне ўдалося быць віцізёрам 3-га або 4-га па ліку агляду ўсходнеславянскага мастацтва ў Віцебску. Ніякага параўнання з сёлетнім. Па аб'ёму, па шырыні ахопу. Хоць разыначкі ў час таго, памятнага для мяне фэсту, сустракаліся: гэта былі "Дзень польскай культуры" і "Рандэву з зоркай", якой выступаў тады знакаміты французскі кампазітар Мішэль Легран. І яшчэ – у Летнім амфітэатры прайшоў, пры вялізным людскім зборы, канцэрт Алы Пугачовай...

Сёлета ўсяго гэтага не было. Як і тых зорак эстрады, якія адагравалі сваім святлом пачатак фестывалю, – Уладзіміра Мулявіна (сум у нашым сэрцы), Махмуда Эсамбаева (якога таксама няма з намі), А.Пугачовай і Ф.Кіркорава, Ірыны Алегравай, Бары Алібасава і "нанайцаў", Валерыя Лявонцьева, Лаймы Вайкуле, Іосіфа Кабзона, Джорджэ Мар'янавіча, Вахтанга Кікабідзе. Тут, зразумела, сабраныя слаўныя імёны, але і яны не ўсе адзін год разам былі ў Віцебску...

А ў гэты, 12-ы раз Віцебск наведалі і старыя сябры фэсту – Сафія Ратару, Надзея Бабкіна, Міхаіл Фінберг, Ёрданка Хрыстава, Іван Паповіч, Ларыса Доліна, Людміла Гурчанка, Аляксандра Пахмутава, Ядвіга Паплаўская і Аляксандр Ціхановіч, і адносна новыя сябры, такія, як Мікалай Баскаў, Вітас, Барыс Майсееў. Аднак не колькасцю зорак на пэўную меру плошчы ўразіў "Славянскі базар – 2003". Ён, які доўжыўся на гэты раз толькі восем дзён, прывабіў, так бы мовіць, сваёй саспеласцю. Параўнальна з першымі фэстамі ў гэтага – зусім іншы размах, іншая, як сказалі б музыкі, танальнасць. Гэта і сапраўды – Міжнародны фестываль мастацтваў. Такім ён сябе заявіў і такім на самай справе з'яўляецца...

Але зберагласся тая абачлівая нотка, з якой успрымаўся фэст з самага пачатку. Свята, адкрытае для цябе, свята, якое дакранаецца да самых патаемных струн душы. Віцябчане, бачыў я, гатовыя ахвотна далучыцца да любога мерапрыемства, якое адбываецца на "Базары". Хоць яно песеннага кшталту, музычнага, а хоць і выяўленчага або тэатральнага характару. А то і проста – пахадзіць па гандлёвых радах, купіць сабе нешта з агромністага груда прапанаваных народнымі майстрамі вырабаў і тавараў, спыніцца каля двух вялікіх экранаў, якія транслююць усё, што адбываецца ў Летнім амфітэатры... Пры тым, што шмат канцэртаў пачыналіся ў першай або другой гадзіне ночы... Вось гэты настрой на добрае і радаснае свята, які не змог сапсаваць нават абавязковы дождж (віцябчане ўсміхаюцца: як фэст, так дождж!), вось гэта ажыццяўленне свята – падтрымка, непасрэдны ўдзел, вось гэта тое бясконца дарагое, што стварае асаблівую атмасферу сапраўднага свята, і ёсць, на мой погляд, галоўнае дасягненне "Славянскага базару".

І гэтая атмасфера не разбураецца аніякімі цяжкасцямі арганізацыйнага, эканамічнага і асабліва фінансавага кшталту... Аб гэтых цяжкасцях ужо была неадночы і неадночы яшчэ будзе гаворка, але... Але не ў гэтым артыкуле, які прысвечаны, галоўным чынам, назіранню над праявамі мастацкага пачатку на форуме культуры славянскіх народаў у 2003 годзе.

Адразу скажам, што вытрымліваюць крытэрыі сучаснага мастацтва далёка не ўсе з'явы віцебскага фэсту. Маюцца на ўвазе сапраўдныя мастацкія каштоўнасці, якія безумоўна прысутнічаюць у творы мастацтва, вызначаючы яго эстэтыку – мастацкі ўзровень, – і ў гэтай якасці вызначаючы яго лёс (як і лёс выканаўца) у сучаснай культуры і грамадскай свядомасці.



І тут трэба адзначыць, што, на жаль, не толькі творцаў сапраўднага мастацтва, але і тых, каго ў сучаснай сацыялогіі называюць "колам дасведчаных рэцыпіентаў мастацтва", не стае фэсту нават у шэрагах журналісцкай браціі. Няцяжка было прыкмеціць, што абсалютная большасць прадстаўнікоў СМІ на "Базары" – людзі, якія маюць даволі далёкае дачыненне да мастацтва. Зразумела, славянскі форум культуры адчувае патрэбу ў моцнай інфармацыйнай падтрымцы (без яе ў наш час немагчымая аніводная сур'ёзная справа), але трэба памятаць, што гэта форум менавіта культуры і мастацтва і звычайная журналісцкая ўсёеднасць тут можа абярнуцца не на карысць справе...

А дакладна пра мастацкае на фэсце можна разважаць пераважна ва ўмоўным ладзе. Скажам, цэнтральны конкурс маладых выканаўцаў. З 12-ці фіналістаў (конкурс праводзіўся ў два этапы) нельга было вылучыць безумоўнага лідэра. Сёння, як выявілася, усе валодаюць дастаткова высокім узроўнем вакальнай тэхнікі. Таму рашаючымі фактарамі перамогі з'явіліся глыбокае пранікненне ў песенны тэкст і музыку і... шчаслівае жэрабя.

Усё гэта было на баку Максіма Сапацькова, у асобе якога Беларусь упершыню атрымала Гран-пры ў конкурсе песні. Наш прадстаўнік быў вельмі арганічны на сцэне, здавалася, што ён сэрцам адчувае песню, якую выконвае. Асабліва гэта датычыць знакамітай багдановічаўскай "Веранікі", якая ўзрушыла ўсю залу...

Такой арганічнасці бракавала выкананню другога прадстаўніка Беларусі – У.Аўчарова. Так, выкананне ім песні У.Мулявіна мне асабіста падалося недастаткова дасканалым. З другіх выканаўцаў у плане мастацкасці вылучаліся Надзея Трохіна (Малдова) – уладальніца 1-й прэміі (вельмі высокая вакальная тэхніка) і Сяргей Дземянчук (Украіна – 3-я прэмія). Прывабнымі выглядалі і маладыя спявачкі Алена Тамашэвіч (Сербія і Чарнагорыя) і Марына Дзявятава (Расія), – але і ім не ўдалося паказаць штосьці выдатнае ў конкурсе... Але

пры ўсім тым гэты конкурс, як заўсёды, заставаўся ў цэнтры ўвагі гледачоў, і журы на чале са знакамітым кампазітарам Андрэем Пятровым (РФ) працавала не знаючы адпачынку. Вынік яго працы трэба прызнаць аб'ектыўным і справядлівым.

Самая вялікая – музычная – частка "Базару", зразумела, заўсёды падтрымліваецца гала-канцэртамі майстроў мастацтваў. Па традыцыі яны праходзяць у дзень той або іншай краіны.

Так, дзень культуры Беларусі завяршаў гала-канцэрт "Зорка Мулявіна". У такіх імпрэзах, на мой погляд, трэба для мастацкага выніку тры ўмовы: высокакваліфікаваны аркестр, больш-менш гарманічнае спалучэнне сталых зорак эстрады і маладых талентаў і дакладная ідэя канцэрта, на якую "нанізваюцца" асобныя нумары.

З гэтага гледзішча гала-канцэрт "Зорка Мулявіна" стаў даволі ўдалым. Нават асобныя маладыя выканаўцы не сапсавалі спавядальнай, настальгічнай ноты, якая панавала на канцэрце і ў якую вялікі ўклад унеслі Дзяржаўны канцэртны аркестр Беларусі на чале з Міхаілам Фінбергам, ансамбль "Песняры" ў новым складзе, у якім вылучаўся Леанід Барткевіч, выдатны савецкі кампазітар XX стагоддзя Аляксандра Пахмутава, нашы вядомыя эстрадныя спевакі Ядвіга Паплаўская і Аляксандр Ціхановіч, Надзея Бабкіна з ансамблем "Мужыкі". І галоўнае – у гэты вечар над віцебскім амфітэатрам лунаў вобраз Уладзіміра Мулявіна, вялікага музыканта, стваральніка беларускага мастацкага стылю на эстрадзе.

Менш удалым падаўся мне гала-канцэрт майстроў мастацтваў "Жыццё без выстралу на зямлі". Ідэя канцэрта, зразумела, цудоўная – сцвярджэнне каштоўнасці чалавечага быцця. Але рэалізацыя яе была недакладнай, таму што толькі асобныя выканаўцы "працавалі" на гэту ідэю, а выступленне выдатных майстроў расійскай эстрады – Ларысы Долінай, Аляксандра Буйнова, Надзеі Бабкінай – як і заўсёды, цікавае само па сабе, не вельмі адпавядала генеральнай ідэі гала-канцэрта. З гэтага гледзішча больш цэльным і больш выразным выглядаў гала-канцэрт прадстаўнікоў Украіны – "Мелодыі Дняпра". Ён адлюстроўваў рух вялікай славянскай ракі, якая са старажытнасці аб'ядноўвала тры братнія ўсходнеславянскія народы. Да таго ж цудоўнае спалучэнне выдатных майстроў – Уладзіміра Засухіна, Мікалая Гнацюка і Івана Паповіча – з маладымі ўкраінскімі выканаўцамі і агульны ўзлёт у фінале надавалі канцэрту рысы сапраўднай мастацкасці.

1 На сцэне – Галіна Грамовіч.

2 Фестывальныя грошы.



...Гэтыя рысы прысутнічалі таксама ў асобных канцэртах майстроў – Сафіі Ратару, Мікалая Баскава, Барыса Майсеева, у зборных канцэртах (асабліва на адкрыцці фэсту). Але ўсё гэта, па праўдзе кажучы, было вельмі фрагментарна, не сканцэнтравана. Была надзея "дабраць" мастацкасці за кошт "бакавых" відаў мастацтва. Асабліва гэта датычыла кіна- і тэатральнага мастацтваў. Абодва яны вельмі любімыя публікай, абодва перажылі ўжо на "Базары" свой узлёт: кіно – у 1996 годзе, калі можна было ўбачыць 11 фільмаў вытворчасці і ўсходніх, і заходніх, і паўднёвых славянскіх краін, тэатр – у 2002 годзе, калі ў Віцебску прайшоў па сутнасці тэатральны міні-фестываль з удзелам многіх зорак расійскага тэатра.

На гэты раз усё было зусім не так. Можна адзначыць фактычную адсутнасць кіно на фэсце. Сапраўды, былі прадстаўленыя толькі дзве стужкі: чэшскі фільм "Індзейскае лета" ў праекце "Кінематограф братоў Чадзікаў" і прэм'ера Беларусьфільма – "Анастасія Слуцкая". Чэшскі фільм – маладзёвы, праблемны – падаўся цікавым, але яго практычна ніхто не бачыў, таму што дэманстраваўся ён пасля поўначы і не стаў прадметам дыскусіі. "Выставачным" характарам вызначалася і дэ-



манстрацыя фільма "Анастасія Слуцкая". А хацелася б, каб не толькі воклічы гледачоў (якія вельмі цёпла сустрэлі карціну), але і прафесійныя каментарыі прагучалі ў час правядзення XII Міжнароднага фестывалю мастацтваў. Шмат аб чым можна было гаварыць: аб недахопах гістарычнага бачання, аб пэўных рэжысёрскіх хібах і адначасова аб сур'ёзных аператарскіх дасягненнях, аб трох удалых акцёрскіх работах (для мяне прынцыпова важная перамога Анатоля Кота), аб пазітыве і негатыве ў вобразе Анастасіі, створаным С.Зелянкоўскай... Але такой гаворкі не адбылося.

Адчуванне расчаравання засталося і пасля знаёмства з тэатральным "напрамкам" "Славянскага базару". Былі прадстаўлены тры работы. Першая – ангажэментны, па сутнасці, спектакль М.Райхельгаўза па п'есе С.Злотнікава "Усё будзе добра, як вы хацелі", у якім ігралі вядомыя расійскія артысты Леў Дураў і Ірына Алфёрава. Пабачыць іх, вядома, для гледача цікава, але разважаць



пра іх работу як пра мастацтва немагчыма. Гэта ў аснове і сутнасці сваёй – не мастацтва. Два іншыя спектаклі – антыподы. Камедыя Б.Рацара "Старыя рускія" (пастаноўка С.Кутасава, удзельнікі – акцёры тэатраў імя Р.Сіманава і Я.Вахтангава) можа служыць прыкладам "закансерваванага" тэатральнага відовішча. Пад гэтую шыльду падыходзіць нават выкананне народным артыстам РФ Вячаславам Шалевічам ролі аднаго з галоўных герояў спектакля. І толькі гераіня – заслужаная артыстка РФ Ганна Камянкова надае гучанне сучаснасці гэтаму старамоднаму тэатральнаму відовішчу...

Спектакль "Маю жонку завуць Марыс" (аўтар Р.Шарт), прадстаўлены на фэсце тэатрам Рамана Вікцюка, наадварот, звышмодны, ультрасучасны і эратычны. Кідкая сцэнаграфія (сцэнограф У.Боэр): агромністыя шкляныя вазоны (на якіх сядзяць персанажы), удалечыні – від Эйфелевай вежы. Маладыя акцёры – А.Дзюба, Д.Бозін, А.Фларынская – мілавідныя, рухаюцца па сцэне хутка і пластычна, у большасці сцэн дастаткова арганічныя. Рэжысура Р.Вікцюка, экспрэсіўная і дынамічная, выкарыстоўвае ўсю прастору сцэны.

Але вялікія прэтэнзіі да гэтага спектакля-гульні ў сэнсе зместу, у сэнсе прызначэння тэатра наогул. Таму што калі тэатр не абапіраецца на лепшае ў чалавеку, не імкнецца падтрымаць у ім гэта чалавечае, гуманнае, – дык навошта ён?

...Прыемна, што мастакоўскі пачатак на "Славянскім базары – 2003" быў падтрыманы выяўленчым мастацтвам. А як магло быць інакш, калі Віцебск – гэта горад, у якім уладарылі Ю.Пэн і К.Малевіч, які на ўвесь свет праславіў Марк Шагал? Шмат прыкладаў такой падтрымкі даў мастацкі folk-праект "Этна", ажыццёўлены пад кіраўніцтвам Аляксандра Паўлоўскага падчас фэсту.

Віцебскія, полацкія і смаленскія мастакі праз розныя магчымасці дыялектаў "мастацкай мовы" (як напісаў вядомы мастацтвазнаўца Міхась Цыбульскі) імкнуліся дабрацца да глыбіні, архетыпаў славянскага ўяўлення, этнічнага самаадчування ў часе і прасторы. У гэтым удзельнічалі і жывапіс, і акварэль, і батык, і кераміка, і габелен...

...А звышмастацкай падзеяй на "Славянскім базары – 2003" я лічу прысутнасць карціны Ільі Рэпіна "Месячная ноч. Здраўнёва" (1896 г.). І сапраўды, як апісаць гэту моцную плынь мастацкасці, той магіі, якая зыходзіць ад вільготнага паветра, берага Дзвіны, месяцовага праменя, які перасякае раку, пяшчотнай постаці юнай дзяўчыны ў белым, якая застыла на гэтым беразе, з сабачкам ля ног.

Карціна была дастаўлена з Нацыянальнага мастацкага музея, якому належыць. Тут І.Рэпін – вялікі мастак, аўтар магутных карцін, якія адлюстроўваюць вялікія сацыяльныя падзеі, праявіў сябе тонкім лірыкам, ва ўсім росквіце сваёй сталай мастацкай сілы...

Але больш такіх узлётаў мастацтва на фэсце – 2003 не было. Падсумоўваючы свае ўражанні з эстэтыка-мастацкага гледзішча, хацелася б схіліцца да ацэнкі хутчэй негатыўнай, калі б...

Калі б не надзея. Сутнасць нават не ў тым, што яна памірае апошняй. А ў тым, што гэты агеньчык запаліла тая навіна, што ўпершыню "прагучала" на "Славянскім базары".

Імя яе – Міжнародны музычны дзіцячы конкурс – 2003. І справа не ў выніках агляду – вядома, што Гран-пры атрымаў юны спявак з Румыніі Ноні, а 1-ай прэміяй былі ўзнагароджаны наша зямлячка Аляксандра Салавейчык (узроставая група ад 7 да 11 гадоў) і Себасцьян Плявінскі (Польшча, узроставая група ад 12 да 15 гадоў). Справа ў тым, што дзеці, музыка і радасць у выніку, як правіла, і даюць тое, што называецца сапраўдным мастацтвам!

У гэтым можна было ўпэўніцца на гала-канцэрце дзіцячага конкурсу, дзе выступленні членаў журы, знакамітых майстроў музыкі і спеваў так арганічна дапаўнялі дзіцячыя галасы.

І яшчэ адна навацыя, яшчэ адна зорачка надзеі – свята паэзіі ўпершыню з'явілася ў Віцебску, дзе Славянскае слова гучала ў беларускім, рускім, украінскім, македонскім вымаўленнях.

Вядома, што па-славянску (такая старажытная традыцыя!) усё значнае, а тым больш мастацтва, – пачынаецца са слова, з пісьменства.

І так хочацца верыць, што гэтыя парасткі дапамогуць пабудаваць на традыцыйным Славянскім форуме Вялікі Дом сапраўднага мастацтва, "вокны" якога будуць свяціць людзям шмат гадоў.

Вадзім САЛЕЕЎ.
Фота Г.Жынкова.

3 Беларускі дзень свята.

4 Спявае Вітас.



«ПАЛАЦ», «ЮР'Е» І ІНШЫЯ

Нататкі пра творчасць сучасных фолк-рок-гуртоў Беларусі

Адной з састаўных частак мастацкай культуры народа з'яўляецца традыцыйная музыка. Яе існаванне магчыма ў двух кірунках – фальклорная традыцыя і сцэнічныя формы. Аднак на пачатку XXI стагоддзя фальклор ужо не мае ўмоў для натуральнага функцыянавання, таму менавіта сцэнічнае мастацтва дае традыцыйнай музычнай спадчыне другое жыццё, захоўваючы яе як частку культуры нацыі.

Як падкрэслівае І.Зямцоўскі, "сцэнічны і бытавы фальклор... – дзве розныя сферы, два розныя выканаўчыя жанры, якія маюць самастойную эстэтычную сістэму, уласныя тэндэнцыі развіцця і асабістае месца ў сучаснай культуры"[1]. Такім чынам, новая рэчаіснасць патрабуе і новага падыходу да народнай музыкі, тым больш што амаль уся сучасная музыка (рок, блюз, джаз, кантры і г.д.) мае вытокі ў традыцыйным народным мастацтве. Так, класічны рок як музычны стыль узнік ад старажытнай англійскай балады, а вытокі джазу – у блюзавых інтанацыях, родапачальнікамі якіх з'яўляюцца старажытнаафрыканскія матывы. І ў сувязі з тым, што фактычна ўся сусветная музыка прадстаўляе сабой спалучэнне розных этнічных пачаткаў і новых да іх падыходаў, становіцца зразумелым, чаму вызначальнай рысай сучаснай беларускай эстраднай музыкі з'яўляецца менавіта этна-стыль.

Гадоў трыццаць таму нельга было і ўявіць, што ў нашай краіне з'явіцца вялікая колькасць калектываў, якія ў сваёй творчасці будуць так актыўна выкарыстоўваць музычную спадчыну нашых продкаў. І радуе найперш тое, што ўсе яны працуюць у самых разнастайных кірунках, у выніку чаго кожны па-свойму пераасэнсоўвае традыцыйную музыку, а таксама далучае да яе вельмі шырокае кола слухачоў. Трансфармацыя музычнага фальклору ва ўмовах пісьмовай традыцыі адбываецца дзякуючы комплексу элементаў, з якіх на сцэне вядучымі з'яўляюцца не ўсе. Сярод іх трэба адзначыць музычную фактуру, сцэнічны рух, інструментарый, афармленне сцэны і касцюм. Па гэтай схеме і паспрабуем прааналізаваць творчасць некаторых сучасных эстрадных этна-калектываў Беларусі. Але перш за ўсё нельга не сказаць некалькі слоў пра ансамбль, які стаў першапачынальнікам гэтага кірунку.

Эстрадную плынь сцэнічнага фальклору яшчэ ў 1969 годзе распачаў вакальна-інструментальны ансамбль **"Песняры"** (раней зваўся "Лявоны"). Доўгі час ён актыўна працаваў у стылі фолк-рок. З самага пачатку сваёй творчасці заснавальнік гэтага калектыву У.Мулявін планаваў стварыць славянскі ансамбль, які ўвасобіў бы музычную спадчыну Беларусі, Расіі, Украіны і Польшчы. Але, улічваючы вялікі аб'ём матэрыялу і цяжкасці ў спалучэнні рэгіянальных асаблівасцяў традыцыйнай музыкі розных народаў, музыкант спыніўся толькі на беларускай песеннай спадчыне. Менавіта "Песняры" першымі пачалі спяваць беларускія народныя песні на роднай мове і ў сучасных аранжыроўках. За дзесяцігоддзі творчай дзейнасці калектыў стварыў шмат тэматычных праграм паводле беларускай традыцыйнай абрадавай музыкі. Аднак большасць твораў ансамбля, маючы блізкія да народных крыніц карані, з'яўляюцца аўтарскімі і належаць яскраваму таленту У.Мулявіна. Калектыў актыўна выкарыстоўваў традыцыйныя музычныя інструменты. Так, сапраўднай экзотыкай для гледачоў стала даволі распаўсюджаная да рэвалюцыі і паспяхова забытая пасля яе колавая ліра (інструмент быў амаль што выкраслены са свядомасці цэлага пакалення). Такім чынам, менавіта гэты ансамбль першым пачаў трансфармаваць беларускі музычны фальклор ва ўмовах эстраднага мастацтва.

Фолк-рок-гурт **"Палац"** (лідэр – А.Хаменка) стаў калектывам, які пасля "Песняроў" прадоўжыў гэты кірунак у сучасным эстрадным выканальніцтве Беларусі. Гурт быў створаны ў 1992 годзе выпускнікамі эстрадна-духавой кафедры Мінскага інстытута культуры і дэбютаваў на польскім фестывалі "Басовішча-92". За гады свайго існавання ансамбль з поспехам выступаў на шматлікіх міжнародных музычных фестывалях Беларусі, Расіі, Казахстана, Італіі, Германіі, Польшчы, Францыі, Літвы.

Сэнс, які ўдзельнікі ансамбля ўкладваюць у назву, – гэта тое, што пасля сябе пакідае нашчадкам чалавек. Мастацкі вобраз калектыў запазычыў у беларускага народнага тэатра "батлейка" і традыцыйных абрадаў. Ансамбль выконвае беларускія народныя песні ў сучасных аранжыроўках, сродках і прыёмах выканання. Асновай працы фолк-рок-гурта з'яўляецца матэрыял, які быў зафіксаваны музыкантамі падчас уласных экспедыцый пераважна па палескаму рэгіёну. Акрамя гэтага, ансамбль выкарыстоўвае музычны матэрыял зборнікаў традыцыйных песень і прыватных калекцый. Рэпертуар складае абрадавы (каляндарны, сямейны) і пазаабрадавы лірычны фальклор, а таксама аўтарскія творы, якія па стылістыцы вельмі блізкія да традыцыйнай народнай музыкі.

За ўвесь перыяд сваёй творчасці музыканты падрыхтавалі і выдалі шэраг сольных альбомаў: у 1995 годзе – "Палац"[2], у 1997 годзе – "Дарожка"[3], у 1999 годзе – "Лепшае"[4], у 2001 годзе – "Танчыць «Палац»"[5], у 2002 годзе – "Чужыя дзеўкі"[6], а ў 2003 годзе –"Палац сьвяточны"[7]. Аранжыроўкі звычайна выконваюцца ўсім складам гурта і абавязкова без нот, што адпавядае самой сутнасці рок-музыкі. Аднак ёсць і іншыя прыклады. Так, у альбоме "Дарожка" можна сустрэць аранжыроўкі Ю.Выдронка ("Казачэнька") і А.Хаменкі ("Ночы", "Вецер"). Зыходзячы з патрэб слухача, музыканты ўключаюць у свае новыя праекты кампазіцыі з папярэдніх альбомаў. З гадамі аранжыроўкі змяняюцца, але часцей за ўсё слухач хоча чуць іх у першапачатковым варыянце, і таму кампазіцыі падаюцца ў нязменным выглядзе. Напрыклад, альбом "Палац сьвяточны" уключае самыя папулярныя і яскравыя кампазіцыі з "Чужых дзевак" ("А ў заенкі...", "А ці













1 «Крыві».

2 3 5 Фолк-рок-гурт «Палац».

4 Салістка «Крыві» В.Круглова.

6 «Юр'е».

дома ...", "Чужыя дзеўкі" і інш.), "Дарожкі" ("Борам", "Вецер", "Яварок"), "Танчыць "Палац"" ("Ночы"). Некаторыя прыёмы аранжыровак ужо сталі візітнай карткай ансамбля і беспамылкова пазнаюцца слухачом з першых хвілін гучання кампазіцый. Гэта, перш за ўсё, трактоўкі партый акардэона, электрагітары і трубы, якія адразу ствараюць у слухача своеасаблівы вобраз і настрой. У асобных выпадках яны здаюцца нам надзвычай выразнымі. Напрыклад, solo трубы ў джазавых рытмах кампазіцыі "Васілейка" ці моцнае, энергічнае і насычанае solo электрагітары ў творы "Дзеўка-сямілетка".

Калектыў мае свае ўласныя падыходы да працы з музычным матэрыялам. Гурт не толькі аранжыруе беларускія народныя песні, але і ствараe на іх аснове аўтарскія творы ("Казачэнька", "Вецер"). Калі музыканты значна перарабляюць першакрыніцу, то яны пазначаюць свае кампазіцыі словамі "паводле народнай песні" ("Ночы", "Дарожка"). У творчасці гурта ёсць прыклад вельмі вынаходлівага і цікавага спалучэння беларускай народнай песні "Я скакала, я плясала" і кампазіцыі на словы і музыку Д.Уілкокса "Freeze to me mama". У гэтай аранжыроўцы досыць арыгінальна і разам з тым нечакана гучаць побач беларуская і англійская мовы.

Музыканты шмат эксперыментуюць і шукаюць усё новыя і новыя музычныя вырашэнні сваіх твораў. Так, альбом "Танчыць «Палац»" – гэта рэміксы найбольш папулярных твораў з рэпертуару гурта, якія сталі вынікам сумеснай працы ўдзельнікаў калектыву і ды-джэя Рэя Хвісевіча. Яны маюць ярка акрэсленую дыскатэчную стылістыку. Як адзначае музычны крытык Д.Мухавец, "многія вядомыя з рэпертуару "Палаца" песні слухаюцца не проста як новыя, а як творы, якія набылі новы змест"[8]. Рыхтуючы гэты праект, музыканты нават перапрацавалі ў кампазіцыях некаторыя партыі, каб як мага паўней адпавядаць абранай стылістыцы. Больш таго, альбом мае бонус-трэк з аўтэнтычнымі музычнымі сэмпламі, якія могуць стаць для іншых выканаўцаў матэрыялам стварэння кампазіцый у самых розных стылістычных кірунках. Такі сумесны праект атрымаў добры вынік яшчэ і таму, што амаль усе творы гурта маюць выразную танцавальную рытміку.

Ступень умяшання ў першакрыніцу звычайна залежыць ад таго, якая перад фолк-рок-гуртом стаіць мэта. Аднак фанетыка, рытміка і мелодыка ў аранжыроўках вельмі блізкія да арыгінала. Музыканты ўвесь час імкнуцца зразумець сістэму музычнага мыслення, якая была характэрна для беларускай народнай песні, і таму вельмі скрупулёзна ставяцца да музычнага матэрыялу.

У ансамбля ёсць свая канцэпцыя трактоўкі інструментальнага складу аранжыровак. Так, на самым пачатку творчасці "Палац" досыць актыўна выкарыстоўваў сэмплерныя тэхналогіі, але з цягам часу часткова адмовіўся ад іх і цяпер значна большую ўвагу надае працы з жывым гукам у фолк-рокавым складзе. Камп'ютэрныя запісы асобных партый робяцца ў мінімальным, неабходным аб'ёме. Інструментарый ансамбля складаюць беларускія аўтэнтычныя дудкі, жалейкі, сурмы, акарыны, парныя дудкі, дуда, колавая ліра, шархуны, а таксама саксафон, кларнет, труба, акустычныя электра- і бас-гітары, кнопачны акардэон, акадэмічныя цымбалы і сучасныя эстрадныя перкусіі. Музыканты ўвесь час імкнуцца шукаць новыя інструментальныя фарбы і іх спалучэнні. Так, кампазіцыя "Ой, Купала" з'яўляецца прыкладам творчага супрацоўніцтва фолк-рок-гурта і ансамбля БДУ культуры "Гуды" (мастацкі кіраўнік У.Гром). У аранжыроўцы вельмі ўдала выкарыстаны шэраг старадаўніх беларускіх духавых інструментаў. На пачатку твора на фоне энергічнага пульсу ўдарных і баса ўрачыста ўступаюць сурмы (беларускія традыцыйныя драўляныя трубы). Потым вобраз святочнага, таямнічага летняга лесу ствараe трыо акарын.

Калектыў па-свойму вырашае пытанне афармлення сцэны. Цікавым, на наш погляд, было выкарыстанне "Палацам" у канцэртных праграмах у якасці фону дакументальных відэастужак аб традыцыйных музычных выканаўцах. А калі ў музыкантаў ёсць такая магчымасць, то сцэна стылізуецца, напрыклад, пад вясковую хату.

Падчас канцэртных выступленняў лідэр-вакаліст А.Хаменка, які пераважна і вядзе ўсе выступленні, шмат гутарыць з залай, а таксама тлумачыць амаль усе кампазіцыі праграм і расказвае гісторыі стварэння тых ці іншых твораў. Гэты сінкрэтызм характэрны як для року, так і для традыцыйнага музычнага выканальніцтва (адразу адчуваюцца аналогіі з функцыямі народнага музыканта, скамароха і сучаснага рок-выканаўцы). Як адну з вызначальных рыс ансамбля можна вылучыць і імкненне ўключаць у сумесную калектыўную творчасць усю слухацкую залу, што адпавядае самой сутнасці року і таксама аб'ядноўвае яго з фальклорам. Як адзначае даследчык В.Сыроў, "адна з характэрных асаблівасцяў року – гэта першапачатковы сінкрэтызм выразных сродкаў, непадзельнасць музычнага і паэтычнага, вакальнага і інструментальнага, кампазітарскага і выканальніцкага (слухацкага і выканальніцкага – **А.Г.**)... Сінкрэтызм рок-музыкі выдае ў ёй фальклорныя карані і яднае яе са старажытнай бардаўскай песняй"[9].

Досыць грунтоўны падыход ансамбля і да сцэнічных касцюмаў. Так, "Палац" за час свайго існавання меў іх некалькі варыянтаў. Да кожнага музыканты ставіліся досыць грунтоўна: цікавіліся асаблівасцямі беларускага касцюма, самі шукалі яго стылізаваны варыянт. Калі прааналізаваць іх сённяшні сцэнічны выгляд, то кожны з элементаў мае пэўную сэнсавую нагрузку. Так, у сваіх майках музыканты бачаць праобраз чорнага адзення, якое было характэрна для беларускага шляхецтва ў XIX стагоддзі. Белыя ж элементы сімвалізуюць мадэрн. На сцэнічных касцюмах "Палаца" можна ўбачыць таксама стылізаваныя фігуркі ваўкоў.

Рок-гурт шмат шукаў варыянт галаўнога ўбору. Па сённяшні дзень шэраг калектываў падыходзіць да гэтага пытання шаблонна, выкарыстоўваючы саламяныя капелюшы. А ўсё пачалося з таго, што мастацкі кіраўнік "Крупіцкіх музыкаў", У.Гром, шукаючы сцэнічны імідж, яшчэ на самым пачатку творчасці ўвёў гэты элемент у аблічча свайго калектыву. У хуткім часе гэтую дэталь касцюма сталі запазычваць і іншыя ансамблі. Тая самая сітуацыя склалася і з саламянымі вянкамі. Ансамбль не пайшоў такім шляхам. Музыканты знайшлі этнаграфічныя апісанні канапляных капелюшоў і зрабілі па іх падабенству свой сцэнічны варыянт. Як гаворыць лідэр рок-гурта А.Хаменка, сэнсавую нагрузку ў ім нясе і сам чорны колер, які быў характэрны для адзення толькі заможных людзей. Такім чынам, ансамбль доўга працаваў над кожнай дэталлю і вобразам сцэнічнага касцюма наогул, а толькі потым звярнуўся да спецыялістаў. Цікавым з'яўляецца і той факт, што музыканты прымалі непасрэдны ўдзел і ў вырабе касцюмаў (менавіта ў ткацтве).

Аналізуючы творчасць гэтага калектыву, нельга не адзначыць, што з моманту стварэння ансамбля істотна змяніўся яго склад. Аднак па сённяшні дзень на тым жа высокім узроўні застаюцца грунтоўнасць і прафесійнасць у рабоце з традыцыйнай музычнай спадчынай, бездакорны густ, а таксама выдатнае пачуццё стылю і высокае выканаўчае майстэрства.

З цягам часу творчы патэнцыял ансамбля так узрос, што былі створаны два "даччыныя" гурты – "Крыві" і "Юр'е". Гэтыя новыя праекты студыі пачалі далей развіваць сучасныя падыходы і прынцыпы асэнсавання і інтэрпрэтацыі беларускага музычнага фальклору, якія былі характэрны для фолк-рок-гурта "Палац" з самага яго заснавання.


7
«Юр'е»

Ступень умяшання ў першакрыніцу звычайна залежыць ад таго, якая перад фолк-рок-гуртом стаіць мэта. Аднак фанетыка, рытміка і мелодыка ў аранжыроўках вельмі блізкія да арыгінала.

Этна-рок-шоу – кірунак, у якім працуе "**Юр'е**" (лідэр – Ю.Выдронак). Як адзначаюць удзельнікі калектыву, гэта ёсць сплаў самых розных сучасных музычных стыляў (андэграўнд, рок, джангл, брыт-поп, брэйк-біт, ф'южн і інш.) у спалучэнні са старадаўнімі культурамі розных народаў. Шоу, якое прапануе ансамбль, – гэта бясконцы пошук сцэнічнага ўвасаблення беларускага фальклору, пачынаючы ад музыкі, харэаграфіі і да сцэнічных касцюмаў. Калектыў мае унікальныя музычныя першакрыніцы і спосабы іх апрацоўкі. Свае кампазіцыі "Юр'е" ствараe на аснове экспедыцыйных запісаў, якія былі зроблены ў розных рэгіёнах Беларусі. Як лічаць музыканты, "унікальнасць гэтага музычнага матэрыялу заключаецца ў тым, што асобныя меладычныя лініі і вакальная манера налічваюць тысячагоддзі і вядуць сваю гісторыю ад перасяленцаў са старажытных Гімалаяў. Пра гэта сведчаць некаторыя абрады, звязаныя з культам гор, а таксама арнаменты ў народных беларускіх касцюмах..."[10].

Ансамбль выкарыстоўвае шэраг старадаўніх беларускіх музычных інструментаў, а побач з імі і шматлікія экзатычныя інструменты – сітар (індыйскі традыцыйны музычны інструмент), розныя этнічныя перкусіі. Аранжыроўкі гурта ўключаюць электра- і бас-гітары, сучасныя эстрадныя ўдарныя інструменты, сінтэзатар, камп'ютэр як асобны інструмент, а таксама спецэфекты і элементы тэхна. А сцэнічныя галаўныя ўборы, якія "Юр'е" выкарыстоўвае падчас сваіх выступленняў, з'яўляюцца стылізацыяй старадаўніх беларускіх намітак (канструкцыя іх па сённяшні дзень не ўдакладнена). Яны разам з іншымі сродкамі трансфармацыі фальклору з'яўляюцца ўвасабленнем творчай канцэпцыі гэтага калектыву.

Гурт "**Крыві**" вызначыў сваю стылістыку як арт-мадэрн-фолк (сінтэз старажытнай традыцыі гарлавых спеваў, сучаснага саунда з элементамі імправізацыі і авангарда). Калектыў шмат эксперыментуе ў кірунку World music (у пер. з англ. – сусветная музыка). Гэта прасочваецца як у смелай трансфармацыі традыцыйнай музыкі, так і ў інтэрнацыянальным складзе ансамбля. У некаторых праектах прымалі ўдзел музыканты з розных краін свету – беларусы, палякі, немцы, армянін і нават курд.

Гурт індывідуальна падыходзіць да трактоўкі інструментальнага складу сваіх кампазіцый. Музыканты імкнуцца мінімальна выкарыстоўваць камп'ютэрныя тэхналогіі, таму што гэта, на іх погляд, вельмі абмяжоўвае імправізацыю падчас выканання. Праводзяцца эксперыменты з рознымі спалучэннямі вакалу і асобных інструментаў (голас – кларнет, голас – акарына).

"Крыві" шмат працуе і над стылістыкай аранжыровак. У праграмах можна сустрэць творы ў 6 - 7 розных стылявых кірунках. Так, кампазіцыя "Агу, вясна!" зроблена гуртом у стылях тэхна,рок і фолк.

Такім чынам, нават беглы аналіз творчасці сучасных этна-калектываў Беларусі дае магчымасць зрабіць выснову, што гурты індывідуальна падыходзяць да пытання інтэрпрэтацыі беларускага музычнага фальклору ва ўмовах пісьмовай традыцыі. Ансамблі працуюць у самых разнастайных стылявых кірунках, маюць свой рэпертуар, інструментарый, сцэнічны імідж, у выніку чаго кожны па-свойму пераасэнсоўвае традыцыйную музыку, а таксама далучае да яе шырокае кола слухачоў.

Больш таго, фолк-рок-гурты робяць вельмі значную для беларускага мастацтва справу. Па-першае, дзякуючы ім наша музычная спадчына прызнана за мяжой як сусветнае мастацтва. Дарэчы, кірунак фолк-рок атрымаў найбольшае развіццё менавіта ў Беларусі. Наша краіна ў гэтым сэнсе мае лідзіруючае становішча побач з Расіяй, Украінай, Польшчай, Літвой. Па-другое, творчасць ансамбляў павялічвае цікавасць да айчыннай музычнай спадчыны беларускіх слухачоў, сярод якіх вялікую колькасць складае моладзь. Як падкрэслівае Т.Песнякевіч, такія калектывы далучаюць "да музычнай даўніны новыя пакаленні слухачоў, імкнучыся "размаўляць" з імі на мове, зразумелай маладым, і, разам з тым, далікатна і паважліва развіваюць старыя традыцыі"[11] А па-трэцяе, менавіта такая музыка можа стаць адным са сродкаў фарміравання добрага музычнага густу і багатага слухацкага вопыту падрастаючага пакалення.

Алеся ГУРЧАНКА.

[1] Земцовский И.И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм. Вып. II. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Сб. науч. тр. – Л., 1989.– С.13-14.

[2] «Палац». Група «Палац». МС, «Vigma», 1995.

[3] «Дарожка». Група «Палац». МС, «БелСаціс», 1997. Запіс студыі«Skar Records».

[4] «Лепшае. The Best». Група «Палац». CD. (р) 2000, «Ковчег».

[5] „Танчыць «Палац»". Група «Палац» і DJ Ray Хвісевіч. CD. (р) 2001. «Bulba Records», CD BR 007.

[6] «Чужыя дзеўкі». Гурт «Палац». CD–007. (р) 2002. Aist Music.

[7] «Палац сьвяточны». Гурт «Палац». CD. (р) 2003, Aist Music.

[8] Мухавец Дз. Танчыць «Палац»". Група «Палац» і DJ Ray Хвісевіч. CD. (р) 2001. / Дз.Мухавец// Мастацтва. 2001. № 12. С.48.

[9] Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока, или Путь к «третьей» музыке. Дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Н-Новгород, 1997. С.64.

[10] http: //www.kv.minsk.by/uria/ml.htm

[11] Песнякевіч Т. Слава нашай «Тройцы» ляціць... да Беларусі? // ЛіМ. 1998. 21 жн. С.11.

ВЕЧНЫ РУХ

Кафедры харэаграфіі Беларускага ўніверсітэта культуры – 25 гадоў

Такую эмацыянальную шчодрасць, такі імпэт, такое жаданне падзяліцца з гледачом сваёй радасцю, прадэманстраваць свае ўмельства і майстэрства не так часта сустрэнеш нават у прафесійных, вопытных, спрактыкаваных артыстаў. Здараецца, што на вяршыні прафесіяналізму, дзе ўсё загадзя вядома, дзе ўсё выверана, павявае не дужа ўтульным, халаднаватым ветрыкам...

Пра што я расказваю? Пра святочны канцэрт, прысвечаны 25-годдзю кафедры харэаграфіі Беларускага універсітэта культуры, які адбыўся ў Мінскім Палацы культуры чыгуначнікаў. Пагадзіцеся, тры гадзіны (без перабольшання!) суцэльнай глядацкай радасці, суцэльнага глядацкага шчасця каштуюць надта дорага і надараюцца не так часта, каб абысціся ў даным выпадку кароткай нататкай. Зала Палаца была не тое што запоўнена, а дазвання перапоўнена. Стаялі ў праходах, сядзелі на прыступках – шчыра кажучы, я даўно такога ў Мінску не бачыла. Хіба што на канцэртах заезджых зорак сусветнай велічыні...

Апладзіравалі горача, шчодра, крычалі "брава!" і "біс!", тупалі ад радасці нагамі, свісталі... І гэта не дзіўна! Магутная плынь эмоцый пералівалася праз рампу ў глядзельную залу. Плынь радасці, гарэзнасці, захаплення жыццём, музыкай, танцам.

Думаю, аншлагавасць канцэрта мела мноства прычын. Па-першае, глядач ведаў, што яго чакае сапраўднае відовішча, вартае таго, каб адкласці ўсе свае справы і такі канцэрт не прапусціць. Па-другое, энергетыка танца (народнага, бальнага, эстраднага, сучаснага – а ўсе гэтыя накірункі былі прадстаўлены ў канцэрце), у якой паядноўваюцца энергетыка і музыкі, і руху, і маладога, пластычнага, спрактыкаванага цела, аказваецца надзвычай запатрабаванай сучасным гараджанінам, які, на жаль, амаль цалкам адарваўся ад родных каранёў, ад вытокаў сваёй нацыянальнай культуры. І таму такі танец, які захоўвае ў сабе знакавую сістэму народнай творчасці, яе магутную, спаконвечную сілу, – заўсёды надзвычай прывабнае і эстэтычнае відовішча. Па-трэцяе, сталічнаму, амаль двухмільённаму гораду, на маю думку, проста катастрафічна не хапае яркіх і новых харэаграфічных уражанняў. Але пра гэта крыху пазней...

Канцэрт быў пабудаваны такім чынам, што ў першым аддзяленні гледачы змаглі пабачыць творчыя работы ў пастаноўцы (і выкананні) цяперашніх студэнтаў кафедры харэаграфіі, пераважна чацвёртага і пятага курсаў, нядаўніх выпускнікоў, а таксама выкладчыкаў – С.Гуткоўскай, Л. і А.Яфрэмавых, Н.Лаўрухінай, І.Канавальчык і інш. Прываблівалі і разнастайнасць музычных крыніц, якія натхнілі харэографаў (а тут былі музыка з рэпертуару групы "Юр'е" і ансамбля "Крупіцкія музыкі", творы з рэпертуару аркестра народнай музыкі балгарскага радыё і ансамбля тайландскага радыё). Прываблівалі і багацце тэм, і незвычайная фантазія пастаноўшчыкаў.

Сярод работ студэнтаў цяжка вылучыць мініяцюры асабліва яркія, бо ўсе яны падаліся адметнымі. У народных нумарах падабаліся моцны жыццесцвярджальны настрой, гарэзнасць і прыхаваны (а здаралася, і відавочны) гумар, вынаходлівасць, уменне пераасэнсаваць здабыткі традыцыйнай харэаграфіі. Цікава быў прадстаўлены студэнт-завочнік БДУ культуры гродзенскі харэограф Дзмітрый Куракулаў, кіраўнік гродзенскага калектыву "Тад" (яго работы неаднойчы адзначаліся лаўрэацтвам на міжнародных фестывалях сучаснай харэаграфіі ў Віцебску).

Што да выкладчыкаў, дык стыльнасцю і пластычнай экспрэсіяй вабілі танцавальныя мініяцюры, пастаўленыя Людмілай і Аляксандрам Яфрэмавымі, якія ўжо шмат гадоў працуюць у рэчышчы эстраднага танца і ўзначальваюць адпаведную творчую майстэрню. Вельмі прадстаўніча выглядала як пастаноўшчык загадчык кафедры Святлана Гуткоўская – і ва ўласных нумарах, пазначаных вастрынёй і напружанасцю пластычнай думкі ("Вяселле: эскіз да абраду"), і ў нумарах, пастаўленых студэнтамі пад яе кіраўніцтвам. Прычым цікава, што сярод апошніх былі і бальныя танцы, і сучасная харэаграфія.

Другое аддзяленне было аддадзена прадстаўнікам, так бы мовіць, "даччыных" фірмаў – гэта значыць тым надзвычай яркім і разнастайным харэаграфічным калектывам, чые кіраўнікі ў свой час скончылі БДУ культуры (павага да колішніх выпускнікоў выяўлялася падчас канцэрта нават у тым, што побач з кожным прозвішчам быў пазначаны год заканчэння ВНУ). Нават цяжка сказаць, якая з дзвюх дзеяў канцэрта атрымалася больш выразнай, дынамічнай, экспрэсіўнай. Характэрна, што сярод калектываў, якімі кіруюць былыя выпускнікі кафедры, шмат ансамбляў, адзначаных лаўрэацтвам шматлікіх рэспубліканскіх і міжнародных фестываляў, конкурсаў; уладальнікаў Гран-пры самых прэстыжных творчых спаборніцтваў. (І, магчыма, гэта лепшае сведчанне надзвычайнай плённасці працы ўсяго калектыву выкладчыкаў кафедры, чые выпускнікі аказаліся здольнымі ўвасобіць на практыцы і творча ўзбагаціць атрыманыя веды, навыкі, умельства. І тым самым развіваць далей традыцыі народнага, народнага-сцэнічнага, эстраднага танцаў.)

Тут дарэчы згадаць і народны ансамбль танца "Белая Русь" (кіраўнік Анатоль Карповіч, Рэспубліканскі цэнтр мастацкай творчасці навучэнскай моладзі "Юнацтва"), узорны ансамбль "Чабарок" (кіраўнік Наталля Дзягель) і ўзорны ансамбль эстраднага танца "Антрэ" (кіраўнік Сяргей Манзалеўскі; абодва калектывы з Мінскага Палаца дзяцей і моладзі), узорны ансамбль танца "Весялушка" (мастацкія кіраўнікі Ірына і Станіслаў Дарохіны, Мінская харэаграфічная школа). Шмат ганаровых званняў і ва ўзорнага ансамбля "Раніца" школы мастацтваў № 2 Барысава, народнага ансамбля танца "Пінская шляхта" Пінскага вучылішча мастацтваў (кіраўнік Валерый Жыльцоў), у майстэрні абрадавай творчасці "Спас" (кіраўнік В.Гарэлава, Мінскі дзяржаўны каледж мастацтваў), якія таксама вельмі цікава і ярка паказаліся публіцы.

Своеасаблівай эмацыйнай кульмінацыяй другога аддзялення канцэрта сталіся нумары "Балаганчык" (пастаноўка Ірыны Стамінскай) у выкананні ўзорнага ансамбля "Весялушкі" з Оршы, калі зала літаральна стагнала ад захаплення; нумар "Кармэн" (у выкананні членаў зборнай каманды РБ па спартыўных танцах на інвалідных калясках Г.Жукавай і А.Гарчакова), а таксама мініяцюра "Двое" (пастаноўка Л.Яфрэмавай) у выкананні выкладчыкаў БДУ культуры Н.Карчэўскай і М.Камінскага. З нагоды апошняга нумара міжволі нараджалася думка: калі на кафедры працуюць ТАКІЯ выкладчыкі, дык няма чаго здзіўляцца ТАКІМ студэнтам!



Танец, які захоўвае ў сабе знакавую сістэму народнай творчасці, яе магутную, спаконвечную сілу, – заўсёды надзвычай прывабнае і эстэтычнае відовішча.

***

Але надзвычай яркі канцэрт, які адбыўся з нагоды юбілею, цікавы не толькі канкрэтнымі, няхай сабе незвычайнымі, уражаннямі, але і тымі думкамі, якія гэтыя ўражанні здольныя абудзіць.

Думка першая: чаму б такія канцэрты не праводзіць часцей, а не толькі з нагоды юбілеяў, якія здараюцца, на жаль, не так часта? Чаму б такі канцэрт не паўтарыць, напрыклад, у Палацы Рэспублікі? Каб яго меў магчымасць наведаць самы розны глядач, каб рэклама прайшла ва ўсіх рэспубліканскіх СМІ, а над праспектам віселі рэкламныя "расцяжкі"?.. Сваімі дасягненнямі трэба ганарыцца!

Наступная думка: чаму кафедра харэаграфіі БДУ культуры, калектыў яе выкладчыкаў і студэнтаў не можа зрабіцца той асновай, тым грунтам, на якім праз нейкі час будзе ствараецца Тэатр сучаснага танца, які можа аб'яднаць і эстрадны, і народны, і сучасна-аўтарскі кірункі? Такі тэатр, своеасаблівая лабараторыя, палігон для эксперыментаў тых харэографаў, якія шмат працуюць, шмат шукаюць, але толькі зрэдку, падчас фестываляў і конкурсаў, могуць паказаць шырокаму гледачу сваю работу (а таму досыць часта адчуваюць сябе не вельмі ўтульна і запатрабавана), вельмі неабходны і гораду Мінску, і ўсёй Беларусі.

І апошняя думка, таксама важная. Сталіцы суверэннай краіны, амаль двухмільённаму Мінску відавочна не хапае ўласнага міжнароднага харэаграфічнага фестывалю. У Віцебску праводзіцца Міжнародны фестываль сучаснай харэаграфіі, якому ўжо больш за пятнаццаць гадоў і які збірае з усяго свету аматараў менавіта мадэрнавай харэаграфіі. У Гомелі ладзіцца "Сожскі карагод" – фестываль, на які прыязджаюць калектывы пераважна народнага кірунку. Сталіца, значыць, горшая?..

Пяць гадоў у Мінску існаваў міжнародны фестываль "Я люблю балет", арганізатарамі якога выступалі Беларускі харэаграфічны каледж і Нацыянальны акадэмічны тэатр балета. Вельмі шкада, але цяпер такога фестывалю няма. Наўрад ці варта рабіць будучы форум выключна балетным, хоць вопыт правядзення фестывалю "Я люблю балет" сведчыў, што на ўсіх канцэртах, спектаклях, паказах залы былі перапоўненыя. У праграме будучага фестывалю можна паяднаць і народны танец, і эстрадны, і новыя работы беларускіх харэографаў, вытрыманыя ў самых розных стылях.

Думаецца, што харэаграфічны фестываль, які праводзіўся ў Мінску, – жыццёва неабходная з'ява. Існуе шмат танцавальных калектываў, якія працуюць у невялікіх гарадах, у раённых цэнтрах пры Палацах і Дамах культуры, у школах мастацтваў. Кіруюць імі сапраўдныя энтузіясты.

І калектывы – дзіцячыя і дарослыя – з радасцю паказалі б свае новыя праграмы сталічнаму гледачу (гэта было б дадатковым стымулам для далейшага развіцця), і глядач убачыў бы шмат прыгожага, цікавага, вартага захаплення. А ў сталіцы хапае прэстыжных пляцовак – канцэртных, тэатральных, якія б з радасцю запоўніў глядач.

...Думаю, старажытныя рымляне не памыляліся, калі патрабавалі "хлеба" і "відовішчаў". Хлеб – ежа, але яшчэ і ўвасабленне матэрыяльнага пачатку, без якога немагчымая жыццядзейнасць чалавека. А "відовішча" – духоўная спажыва, увасабленне духоўнага пачатку, без якога таксама немагчымае жыццё. Харэаграфічнае мастацтва пераконвае ў гэтым, як ніякае іншае.

Таццяна МУШЫНСКАЯ.

















ГАРМОНІЯ СІМВАЛАЎ У БЕЛАРУСКІМ БАРОКА

Кожная са стылявых эпох выпрацоўвае і сцвярджае на практыцы адпаведную мастацкую мову. У гэтым залог яе адметнасці, але і няўмольная прычына сыходу.

Беларускае барока, якое ўзнікла на мяжы XVII і XVIII стагоддзяў, праіснавала больш за дзвесце гадоў. Ніводнаму мастацкаму стылю ў нашай нацыянальнай культуры не пашчасціла панаваць так доўга. Гэты час быў напоўнены пошукам мастацкіх прыёмаў, якія б пераканальна ўвасаблялі свет уяўленняў чалавека, яго пачуцці. І, можна прызнаць без сумненняў, асноўнымі з іх былі тыя, што грунтаваліся на пераносах сэнсавых значэнняў. Глыбіня такіх пераносаў добра відаць на прыкладзе сімвалаў. Іх прынцыпы былі ўпершыню выкладзены ў творах арэапагітыкаў. Створаныя ў другой палове V ст. і прыпісаныя Дыянісію Арэапагіту, яны ўтрымлівалі дуалістычнае тлумачэнне сэнсу сімвала: з аднаго боку, ён трактаваўся як недасканалы ў дачыненні да свайго трансцэндэнтнага архетыпу, адасоблены ад яго, як зямны свет ад свету боскага. З другога боку, сімвал саўдзельнічае ў прыродзе свайго вобраза, бо згодна з хрысціянскай традыцыяй ніжэйшае паходзіць ад вышэйшага. Далейшая распрацоўка сістэмы і зместу сімвалаў, прынцыпаў сімвалічнасці адбылася ў эпоху Сярэднявечча і ў сваім завершаным для гэтай стылявой сістэмы варыянце сцвердзілася ў мастацкім вырашэнні гатычнага храма, дзе кожны элемент – ад архітэктурных форм да выяўленчых скульптурных, вітражных кампазіцый – меў у той ці іншай меры сімвалічны кантэкст.

Наяўнасць сімвалаў – з'ява амаль пастаянная ў гістарычным развіцці культуры. Тым не менш можна заўважыць асобныя перыяды, калі сімвал пачынае дамінаваць сярод іншых мастацкіх форм і прыёмаў у пабудове твора. Адзін з іх – эпоха якраз Сярэднявечча. Еўрапейская мастацкая традыцыя выпрацоўвае тады стаўленне да сімвала як да пачуццёвага ўвасаблення нябачнай, таемнай, усёмагутнай існасці Бога. Можна прызнаць, што менавіта сярэдневяковая сістэма сімвалаў, зменeная ў межах дыдактычнага алегарызму Рэнесанса, увайшла ў культуру барока, у тым ліку беларускага.

У стылістыцы беларускага барока выразна адчуваецца стыхія алегарычнасці, сімвалічнасці, невычарпальная вобразная шматзначнасць. Сімвалы ўяўлялі сабой своеасаблівыя мадэлі са сваімі магчымасцямі інтэрпрэтацыі. Яны былі разлічаны на актыўнае разумовае і эмацыйнае ўспрыманне. Пры гэтым іх сувязь з выказаным магла быць апасродкаванай, пабудаванай на суб'ектыўных адчуваннях аўтара і заснаванай на нормах і канонах, што склаліся ў адпаведных канфесійных і свецкіх варыянтах мастацтва.

Іншасказальная традыцыя, якая дамінавала ў беларускіх барочных пластычна-выяўленчых мастацтвах, дазваляла выстройваць адносіны асобы да духоўных каштоўнасцяў максімальна глыбока і багата. Па сутнасці, яна вызначала межы мастацкага ўвасаблення рэчаіснасці, надаючы аб'екту выяўлення належную ўпарадкаванасць і зладжанасць. Праз сімвалы, праз лагічна пабудаваныя сэнсавыя ходы асоба набліжалася да магчыма адэкватнага спасціжэння мастацтвам ірацыянальнага, да выказвання неспазнавальнага праз пошук падабенстваў у рэальным. Аднак і сам факт стварэння мастацкай рэальнасці напаўняўся асаблівым значэннем.

Шырокае ўжыванне сімвалаў у мастацтве Беларусі XVII–XVIII стст. залежала ад сацыяльнага становішча аўтара і рэцыпіента і вагалася адпаведна глыбіні пераносных сэнсавых значэнняў аб'екта. Можна ўявіць, што яны па-рознаму ўспрымаліся прадстаўнікамі магнатэрыі, сярэдняй і дробнай шляхтай, царкоўнымі іерархамі і клірам, мяшчанамі, гарадскім плебсам, сялянамі. Сімвал і сімвалічнасць выяўленага былі фактычна замацаваны ў новых грамадскіх умовах перыяду барока кананічнымі патрабаваннямі.

Выкарыстанне сімвалаў мела сваю лагічную аснову, ствараючы магчымасць параўнанняў. Праз іх, праз падабенства вызначаліся і супярэчнасці, і ўзаемасувязі прадметаў і з'яў рэчаіснасці. Барочны мастак шукаў і ўстанаўліваў аналогіі паміж матэрыяльным і ідэальным, уводзячы ў мастацкія творы розную колькасць форм, выяў прадметаў, істот. Жывёльны, птушыны і раслінны свет, шэраг галін ведаў, такіх як філасофія, гісторыя, матэматыка, астраномія, мінералогія, давалі майстру амаль бясконцую магчымасць абіраць залежна ад віду мастацтва, жанру, прызначанасці твора той ці іншы спектр сімвалічных знакаў, выбудоўваць іх спалучэнні.

Лагічным выглядае пытанне пра ступень адпаведнасці сімвала азначанаму. Параметры пачуццёвага ўспрымання знакава-сімвалічных спалучэнняў прачытваюцца толькі ў супастаўленнях. Такім чынам, за імі стаяць не ізаляваныя сутнасці, а рэчы або ўласцівасці рэчаў, паняцці ў вызначаных і дакладна пазнавальных функцыянальных адносінах да іншых рэчаў або ўласцівасцяў.

Аналіз наяўнага іканаграфічнага матэрыялу дазваляе прыйсці да высновы, што ў барочнай мастацкай мове ўжываліся пераважна сімвалы, заснаваныя на трох катэгорыях суадноснасці паміж азначэннем і азначаным. Да першай можна аднесці сімвалы, у аснове якіх знаходзіцца падобнасць. Звычайна гэта былі выявы тых аб'ектаў, форма або ўласцівасці якіх

1
Гершка Ляйбовіч. "Castrum doloris" на пахаванне Ганны Католжыны Радзівіл. Праект П.Гіжэцкага і М.Перэці. 1750.

2
Амбон касцёла аўгусцінцаў у вёсцы Міхалішкі Астравецкага раёна. 2-ая палова XVIII ст.

3
Гершка Ляйбовіч. Экслібрыс бібліятэкі Радзівілаў у Нясвіжы. Сярэдзіна XVII ст.

4
Басценавіцкі майстар. Цалаванне Іаакіма і Ганны. 1723 – 1728.

5
Манстранц. 1727.

6
Аляксандр Тарасевіч. Добравешчанне. Ілюстрацыя да кнігі "Rosarium et officium B.Mariae Virginis..." 1672.

7
Партрэт Лізаветы Радзівіл. 2-ая палова XVII ст.

8
Успенне Маці Боскай. Апошняя чвэрць XVII ст.

9 Каранаванне Маці Боскай. Сярэдзіна XVIII ст.

10 Маркіяновіч. Добравешчанне. 1761.

11 Выява арла на агароджы хораў касцёла кармелітаў у Глыбокім. XVIII ст.

12 Герб роду Крышпінаў-Кіршэнштэйнаў. Ілюстрацыя Л.Вілатц да кнігі У.Гедройца "Skarbiec starożytnych kleynotów w wyborne cnot złoto ozadzonych...", 1666.

атаясамліваліся з патрэбным азначэннем амаль наўпрост. Доля сэнсавых пераносаў для іх была мінімальнай, паколькі дамінавала знешняе падабенства ў якасцях, характэрных прыкметах, рысах існых ці чаканых.

У комплексе хрысціянскай і свецкай еўрапейскай сімволікі назіраецца сістэмнасць ужывання пэўнага кола кадыфікаваных знакаў-вобразаў. Так, яшчэ ў дахрысціянскія часы, але асабліва з Сярэднявечча, увасабленне двух прадстаўнікоў жывёльнага свету – ільва і арла – становіцца вельмі частым. Увядзенне гэтых вобразаў у мастацкія формы звязвалася з указаннем на боскія сілы, а таксама з абазначэннямі моцы, улады і велічы. Крыху іншы акцэнт быў у выявах ільва і арла ў свецкіх творах. Тут яны сцвярджалі яшчэ розум, высакароднасць, справядлівасць, храбрасць. Канататыўнасць гэтых сімвалаў відавочная, як відавочная таксама іх якасць прамога ўказання, заснаванага на падабенстве.

Зыходзячы з відавой спецыфікі, геральдычныя формы аказаліся самымі прыдатнымі для ўвасаблення згаданых сімвалаў, дзе леў і арол мелі амаль мэтаскіраваныя ўказанні. Перш чым звярнуцца да прыкладаў з мастацкай практыкі, зробім некалькі заўваг наконт узнікнення і распаўсюджання геральдыкі і эмблематыкі ў мастацтве Заходняй Еўропы і на землях Рэчы Паспалітай, паколькі іх генезіс дае вельмі важныя абгрунтаванні ўстойлівага функцыянавання гербаў, эмблематычных выяў і асобных іх элементаў у беларускай культуры. У даследаваннях польскіх аўтараў, прысвечаных пытанням эмблематыкі, сцвярджаецца відавочная роля сярэдневяковай геральдыкі[1]. Так, У.Татаркевіч піша, што геральдычныя абазначэнні ўзніклі ва ўмовах ваенных дзеянняў, бо існавала неабходнасць у апазнавальных знаках, патрэбных для таго, каб хутка сабраць воінаў у час бітвы. "Напачатку іх (геральдычныя абазначэнні. – **Б.Л.**) падбіралі па асабістаму меркаванню асобных людзей, з часам яны зацвердзіліся і сталі гербамі, дэвізамі, родавымі і дзяржаўнымі. У эпоху Адраджэння яны ўжо не мелі практычнага ваеннага значэння, але набылі сэнс дэвізаў і сімвалаў. Сімвалы падбіраліся, каб яны адпавядалі характару і значэнню таго, хто імі будзе карыстацца. ...Так стабілізаваліся формы, якіх у галіне эмблематыкі цяпер трэба было дакладна трымацца"[2]. З гэтым нельга не пагадзіцца. Але разам з тым адзначым, што распаўсюджанне гербаў, эмблематычных элементаў і, тым больш, іх настолькі хуткае замацаванне ў якасці абавязковых атрыбутаў у дзяржаўным, культавым і свецкім жыцці асобы Рэчы Паспалітай мела яшчэ адну істотную падставу – рыцарства і шляхецтва. У вышэйшых колах грамадства менавіта ў гэты ж час ішло фарміраванне ідэалу шляхціца як абаронцы айчыны, веры, ідэалаў роду, сям'і.

Ва ўмовах панавання ў барочнай культуры сармацкіх ідэй шляхты патрэба ў геральдычна-эмблематычных аб'ектах была надзвычай высокай. Гэтыя формы былі запатрабаваны ў самых разнастайных сферах жыцця саслоўя як абазначэнні, указанні на радавод, старажытнае паходжанне асобы. Дарэчным будзе згадаць, што сфера іх выкарыстання прасціралася ад сакральнай, ваеннай, дзяржаўнай да прыватнай галін. Невыпадкова, што ў XVII – XVIII стст. сталі папулярнымі і неаднаразова перавыдаваліся шматлікія кнігі адпаведнага зместу: выданні Андрэа Альчыяці (1531), Чэзарэ Рыпы (1558, 1562, 1593, 1603), Хрыстафора Гіярда (1628), Клода Менестрые (1683), Бенядзікта Хмілоўскага (1745)[3], якія станавіліся кіраўніцтвам для многіх аўтараў і заказчыкаў. З іх браліся амаль гатовыя выяўленчыя матывы, формы, асобныя элементы кампазіцый. Больш таго, у некаторых выданнях прапаноўваліся нават варыянты аздаблення тых дзействаў, у якіх эмблематыка несла важныя сэнсавыя нагрузкі і з'яўлялася дамінавальнай па свайму значэнню, напрыклад, у пахавальных цырымоніях, святах – ушанаваннях абразоў, мошчаў святых.

Як адзначалася, менавіта ў геральдычных і эмблематычных выявах (гербах, эмблемах, дэвізах, панегірыках) у розных спалучэннях матывы арла і льва сустракаюцца найбольш часта. Яны, напрыклад, прысутнічаюць у гербах родаў Корвінаў-Гансеўскіх (партрэт смаленскага біскупа Багуслава Корвіна-Гансеўскага работы Л.Тарасевіча, другая палова XVII ст.), Крышпінаў-Кіршэнштэйнаў (ілюстрацыя Л.Вілатца да кнігі Уладзіслава Гедройца "Skarbiec starożytnych kleynotów w wyborne cnot złoto osadzonych...", Вільня, 1666), Браніцкіх (ілюстрацыя Л.Тарасевіча да кнігі Канстанціна Шыняўскага "Gryphus cum sagitta...", Вільня, 1687).



Скульптурнае і жывапіснае вырашэнне каталіцкіх храмаў, але асабліва паратэатральных дзействаў, пахавальных цырымоній, царкоўных святаў, таксама адкрывала шырокі прастор для выкарыстання сімвалічных выяваў арла і льва. Так, у арнаментаваным аздабленні галоўнага алтара капліцы св. Барбары ў касцёле Узнясення Маці Боскай у Будславе (1643 – 1651) выкарыстаны матыў ільва. Другую міфалагему – арла – можна ўбачыць у завяршэнні Castrum doloris, узведзеным пры пахаванні Ганны Катажыны Радзівіл з роду Сангушкаў (паказаны на гравюры Г.Ляйбовіча, праект жывапіснага і архітэктурна-скульптурнага аздаблення езуіцкага фарнага касцёла ў Нясвіжы выкананы П.Гіжэцкім і П.Перэці, 1750). Тут, адрозна ад папярэдняга прыкладу, выява арла дамінуе, яна вянчае ўсё грандыёзнае пахавальнае збудаванне і ўзнята амаль да падкупальнай прасторы храма.

Асобна трэба спыніцца на выявах арла. У творах рознай жанравай прыналежнасці яны заключалі сімвалічнае ўказанне на высакароднасць, справядлівасць, гордасць, храбрасць. Гістарычна гэта міфалагема ўжывалася часта, пачынаючы з мастацкіх твораў, інсігній Старажытнага Рыма (скіпетры, дыядэмы, знакі адрозненняў вышэйшых магістратаў у час Рэспублікі), дзяржаўнай геральдыкі Візантыі, Польшчы, Германіі. Што да выявы двухгаловага арла, то яна, магчыма, першапачаткова была адлюстраваннем характэрнай сіметрычнай (двухчленнай) структуры, уласцівай увогуле для многіх архаічнага паходжання матываў.

У хрысціянскім карыстанні арол стаў увасабленнем хрышчэння і ўваскрэсення Хрыста. Гэты матыў становіцца асабліва частым у аздабленні каталіцкіх храмаў ("арліныя" капітэлі, кансолі амбонаў), царкоўнага начыння, літургічнага адзення. Так, у амбонах касцёла аўгусцінцаў у вёсцы Міхалішкі Астравецкага раёна (выкананы К.Пенсам, сярэдзіна XVII ст.) і касцёла св. Андрэя ў Слоніме (1775) выкарыстаны стылізаваныя выявы арла, якія ў гэтых выпадках сімвалізуюць значнасць пропаведзі, сілу боскага слова. Невыпадкова, што арол замацаваўся ў царкоўнай хрысціянскай традыцыі і стаў сімвалам евангеліста Іаана.



У свецкай эмблематыцы матыў арла атрымліваў дадатковы сімвалічны дыяпазон, набываючы абазначэнне правасуддзя, зроку, пільнасці, а таксама ганарлівасці. У гэтым праяўлялася схільнасць да пераносу сімвалаў у персаніфікаваныя вобразы. Як і ў выпадку з выкарыстаннем выявы льва, арол – часты кампанент у вырашэннях гербаў, ён важны элемент кампазіцый дзяржаўных узнагарод (дзяржаўная ўзнагарода Рэчы Паспалітай – ордэн Белага Арла), а ў XVIII ст. – эксլібрысаў (у экслібрысе бібліятэкі Радзівілаў у Нясвіжы, выкананым Г.Ляйбовічам у сярэдзіне XVIII ст., паказаны леў і арол). Ён таксама часты матыў у жывапісных і графічных партрэтах (графічны партрэт ашмянскага прыстольніка Г.Зямлі Л.Тарасевіча, 1690-ыя гг.; жывапісныя партрэты Лізаветы Радзівіл і Станіслава Казіміра Радзівіла, абодва – другая палова XVII ст.), дэкаратыўна-прыкладных творах XVII – XVIII стст. (элементы агароджы хораў касцёла кармелітаў у Глыбокім, XVIII ст.).

13 Інсігніі Старажытнага Рыма з выявай арла.







Як відаць з прыведзеных прыкладаў, узнаўленне зрокава пазнавальных форм не выключала шырокага паняційнага кантэксту, заснаванага, аднак, на падабенстве. Праз яго выбудоўвалася ва ўспрыманні аб'екта асобай пэўнае кола асацыяцый, параўнанняў. Пры гэтым сэнс выяўленага матэрыяльна-пачуццёвага быў вузейшы за аб'ект абазначэння, што адкрывала шлях да своеасаблівых мадэлюючых аперацый рэцыпіента.

Другая катэгорыя сімвалаў, суадносных з азначаным і азначэннем, грунтуецца на ўзаемасувязі па прынцыпу сумежнасці. Ва ўжыванні гэтых сімвалаў істотную функцыю выконваюць асацыяцыі, прычым іх сэнс, як і поле трактовак, заўсёды балансуе на мяжы эквівалентнасці: доля адносін у аб'екце азначэння павінна адпавядаць акрэсленай долі адносін у азначаным. Такая сістэма не выключае выяўленчай аналогіі. Але яна, адрозна ад сімвалаў, аднесеных да першай катэгорыі і заснаваных на прамой падобнасці, выказвае відочную схільнасць да універсальнасці інтэрпрэтацый рэальнага, адкрывае большае поле да спалучэнняў розным чынам з сімваламі або паняццямі, якія эксплікуюць або абмяжоўваюць сферу іх выкарыстання.

Ясна выказанай якасцю абазначэння падобнасці па прынцыпу сумежнасці валодае выява ружы. У хрысціянскай традыцыі гэты дыскурс набыў дастаткова шырокі дыяпазон



14 Аляксандр Тарасевіч. Тытульны ліст кнігі "Rosarium et officium B.Mariae Virginis..." 1672.

абазначэнняў, аб'яднаўшы форму і колер. Ён стаў увасабленнем міласэрнасці, усёдаравання, зямнога свету, боскай любві, а таксама пакутніцтва, перамогі. Пры гэтым важную ролю бярэ на сябе колер. Чырвоная ружа ўвасабляла пралітую на крыжы кроў Хрыста як ахвяру за грахі чалавецтва. Пацверджаннем вядомаму выказванню Джона Солсберыйскага, што адзінкавае называецца, а агульнае абазначаецца (nominantur singularia, sed universalia significantur), могуць служыць абразы барочнага часу, у якіх знаходзім выявы чырвоных кветак.

Абраз "Маці Боская Адзігітрыя Неўвядальны Цвет" датуецца першай паловай XVII ст., перыядам фарміравання асноў стылю. Гарманічнае спалучэнне чырвонага мафорыя Маці Боскай і вохрыстага гімацiя Хрыста, паказаных на ўмоўным залатым фоне, дапаўняецца блакітнымі і белымі тонамі хітонаў, а ў агульнай кампазіцыі ажыўляецца ўвядзеннем чырвоных колераў пояса і ружы, якую трымае ў руках Хрыстос. Выяву чырвоных кветак можна таксама ўбачыць і ў іншых абразах, напрыклад ва "Успенні Маці Боскай" (апошняя чвэрць XVII ст.), дзе яны раскінуты на ложку нябожчыцы. Аднак у гэтым выпадку ўвядзенне чырвонага колеру кветак ужо не звязана з мэтаскіраваным указаннем на сімвалічнасць ружы, а набывае больш агульнае абазначэнне міласэрнасці, усёдаравальнасці.

Акрамя гэтага, матыў ружы мае вызначаны аўтаномны складаны акцэнт. Ён відавочны ў тым, што гэтым сімвалічным увасабленнем абазначалі лічбу пяць. У каталіцкім абыходку так называецца малітва, звернутая да Маці Боскай, – "Rosarium". Яна суадносіцца з трыма "пяцярыцамі" пяці "радасных", пяці "журботных" і пяці "слаўных" сакрамантаў з жыцця Дзевы Марыі. Невыпадкова Маці Боская сваім атрыбутам мае ружу[4]. Графічнае адлюстраванне такая трактоўка ружы знайшла ў згаданых ілюстрацыях да кнігі "Rosarium...", выкананых А.Тарасевічам у Глуску ў 1672 г.

Параўнальна больш прыкладаў з увядзеннем у мастацкія творы выявы лілеі. У міфалогіі, мастацтве яна валодае агульнай для многіх кветак і дрэў амбівалентнай і часта канатацыйнай семантыкай, аднак у большасці выпадкаў асацыюецца з паняццямі чысціні і нявіннасці. Гэтая міфалагема набыла ў XVII – XVIII стст. устойлівыя рысы, блізкія да кананічных. У іканаграфіі Маці Боскай белая лілея сімвалізуе нявіннасць Дзевы Марыі і дабравешчанне ёй, што яна народзіць ад Святога Духа, архангелам Гаўрыілам ("Нараджэнне Маці Боскай" Пятра Яўсеевіча з Галынца, 1649; "Цалаванне Іаакіма і Ганны", 1723 – 1728 гг.; "Дабравешчанне", Маркіянавіч, 1761; "Архангел Рафаіл", трохстворкавы складзень з Усясвяцкай царквы ў Тураве, правы бок, 1760).

Падкрэслім, што ў сцэне Дабравешчання на працягу XVII ст. адбылася паступовая замена кананізаванай выявы маслінавай галінкі на лілею. Гэтая з'ява адлюстроўвае дастаткова тыповы працэс набліжэння барочнай мовы, якой карысталіся тагачасныя майстры, што працавалі ў розных відах мастацтва, да звыклых, а таму больш зразумелых для большасці форм. Перспектыўнай можа быць і гіпотэза пра ўздзеянне аналагічных матываў з выявай лілеі, якія браліся з твораў нідэрландскіх аўтараў, вядомых у той час.

Да параметраў сэнсавых кадыфікацый, блізкіх да матываў кветак, належыць і выява галубка. Яе замацаванне як міфалагемы таксама адбылося ў Сярэднявеччы (скульптурнае ўбранне галоўных парталаў храмаў, жывапіс вітражоў). У беларускіх пластычна-выяўленчых мастацтвах барочнага часу яна была распаўсюджана пераважна ў культавых формах. Пры гэтым сімвалічнае вытлумачэнне адбывалася, галоўным чынам, у трох варыянтах: адзін галубок абазначаў Святога Духа (у шэрагу выпадкаў – душу нябожчыка), тры – Тройцу, дванадцаць галубкоў – апосталаў.

Выявы галубка былі кананічнымі для такіх сюжэтаў, як "Каранаванне Маці Боскай" (абраз сярэдзіны XVIII ст. з царквы св. Мікалая ў вёсцы Наватухіна Аршанскага раёна), "Дабравешчанне" (абраз з Салігорскага раёна, 1761), "Сашэсце Святога Духа на апосталаў" (абраз другой паловы XVIII ст. з царквы св. Тройцы ў Драгічынскім раёне). Аднак, акрамя іх, мастацкая практыка дае таксама прыклады частага ўвядзення гэтага матыву ў некананічныя сюжэты, напрыклад "Сашэсце ў пекла" (абраз апошняй чвэрці XVII – пачатку XVIII ст. з царквы Маці Боскай Адзігітрыі ў Дзісне), "Тайная вячэра" (абраз галоўнага алтара езуіцкага фарнага касцёла ў Нясвіжы, выкананы Ксаверыем Дамінікам Гескім у 1753 г.).

Адзначым, што шырокае выкарыстанне выяў галубка ў самых разнастайных па змесце работах, а не толькі тых, фармальнае вырашэнне якіх было кананізаваным, адбываецца пераважна ў XVIII ст. Акрамя ўжо згаданых абразоў, спашлёмся на дэкаратыўна-прыкладныя творы. Так, у манстранцах з касцёлаў Іаана Хрысціцеля ў Волпе (1727) і Узнясення Маці Боскай у Будславе (1783) пад лунніцамі змешчаны выявы галубка ў ззянні. У гэтым можна ўбачыць характэрнае для барочнай мовы імкненне да шматслоўнасці, дадатковых інфармацыйных, апісальных элементаў.

Барыс ЛАЗУКА.

Заканчэнне будзе.

[1]Гл.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 123 – 124, 206 – 207.

[2]А.Кулагін звязвае назву "Альба" са славутым іспанскім дваранскім родам. Гл.: Кулагин А.Н. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии. (В контексте общеевропейской культуры). – Минск, Наука и техника, 1989. С. 107.

[3]Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. – М.: Алетайа, 1999. С. 56 – 60.

[4]Роспіс мсціслаўскага кармеліцкага касцёла, паўднёвая сцяна, кампазіцыя "Пабіццё ксяндзоў", другая палова XVII ст.

ПЕРШАЯ ТЭАТРАЛЬНАЯ...

Вясной 2003 года ў Беларускай акадэміі мастацтваў адбылася прэзентацыя выдання, якое, без перабольшання, надае славу беларускай тэатразнаўчай думцы і наогул беларускай нацыянальнай мастацкай культуры.

Гаворка ідзе пра выданне найноўшай энцыклапедыі "Тэатральная Беларусь". Стваральнікі выдання ў тую памятную вечарыну доўга і падрабязна гаварылі аб тым, як упершыню ўзнікла ідэя выдаць тэатральную энцыклапедыю (задума аб яе выданні, як прызнаўся доктар мастацтвазнаўства, прафесар, галоўны ідэолаг ажыццяўлення гэтай грандыёзнай працы А.В.Сабалеўскі, лунала яшчэ 20 гадоў таму).

На сцэне сядзелі і іншыя "звышзацікаўленыя" асобы – галоўны рэдактар Беларускай Энцыклапедыі Г.П.Пашкоў, кандыдат мастацтвазнаўства Т.Я.Гаробчанка, рэдактар аддзела мастацтва Беларускай Энцыклапедыі Л.В.Календа. Гэта дзякуючы іх намаганням з дапамогай і іншых членаў рэдакцыйнай калегіі, сярод якіх трэба асабліва вылучыць доктара мастацтвазнаўства, прафесара Р.Б.Смольскага, доктара філалагічных навук С.С.Лаўшука, а таксама шэрага навуковых кансультантаў удалося стварыць амаль немагчымае. Таму што дакладна вядома, што нацыянальнай тэатральнай энцыклапедыі не мае не толькі ніводная краіна СНД (у Савецкім Саюзе, пачынаючы з 60-ых гадоў, была выдадзеная адзіная на ўсе савецкія народы "Театральная энциклопедия"), але і пераважная большасць краін сучаснай Еўропы і Амерыкі.

У Беларусі з сёлетняга года такая энцыклапедыя ёсць – факт гістарычны і факт цудоўны сам па сабе! Але, каб не ўпасці ў эйфарыю, каб залішняя эмацыянальнасць не паўплывала на аб'ектыўную ацэнку зробленай працы, паспрабуем усё ж такі паставіцца да вышэйзгаданага факта спакойна і з пэўнай мерай канструктыўнай крытыкі.

Тым больш што пазбегнуць некаторых хібаў укладальнікам энцыклапедыі не ўдалося. Галоўнымі з іх можна лічыць пэўную нястачу матэрыялаў тэарэтычнага кшталту. Так, у энцыклапедыі адсутнічаюць матэрыялы аб тэатральных дактрынах А.Арто, Я.Вахтангава, Е.Гратоўскага. Ёсць артыкул аб Б.Брэхце, але глыбокага тэатразнаўчага разбору яго канцэпцыі эпічнага тэатра няма. Няма артыкула аб эстэтыцы тэатра абсурду (парадокса), які з сярэдзіны XX стагоддзя займаў прыкметнае месца ў панараме заходнееўрапейскага тэатра. Няма нават артыкула аб эстэтыцы тэатра... І яшчэ цэлага шэрага артыкулаў, якія складаюць амаль палову, напрыклад, "Слоўніка тэатра" Патрыса Пасі, прызнанага амаль эталонам сучаснай тэатральнай энцыклапедыі ў свеце... Ёсць нараканні і наконт кампазіцыйнага размяшчэння матэрыялаў. Так, першы том энцыклапедыі заканчваецца на літары "К", а 2/3 матэрыялаў міжволі павінны былі апынуцца ў другім томе, таму ён уяўляецца скарочаным... Але гэта залежыць, як усе разумеюць, ад эканамічна-фінансавых магчымасцяў, такіх абмежаваных у наш час.

Можна было б прыгадаць і яшчэ некалькі прыкладаў, асабліва па персаналіях некаторых дзеячаў нашага тэатра, аб ролі, якую тыя або іншыя з гэтых дзеячаў адыгрываюць у тэатральным працэсе (не заўсёды дакладна расстаўленыя акцэнты аб гэтых ролях, асабліва гэта тычыцца 50 – 60-ых гадоў XX ст., калі тэатр Беларусі дасягнуў сапраўднага прафесійнага росквіту). Можна было б указаць і на асобныя памылкі (дзякуй Богу, іх няшмат) гісторыка-тэатразнаўчага і інфармацыйна-стылістычнага плана, без чаго не абыходзіцца аніводнае выданне падобнага кшталту...



Але ўсё гэта не можа закрэсліць таго агромністага пазітыва, што прынесла з сабой гэтае выданне для нашай культуры. І найперш таму, што амаль усё, звязанае з тэатрам на беларускай зямлі, пачынаючы з старажытных часоў і заканчваючы вынікамі XX стагоддзя, даволі поўна і аб'ёмна прадстаўлена ў гэтых двух тамах, маляўніча афармленых і даволі густа насычаных фотаілюстрацыямі. І ёсць яшчэ, прынамсі, два "ноу-хау", з якімі можна азнаёміцца толькі дзякуючы гэтаму выданню. Першае з іх – гісторыка-культурная панарама, на фоне якой працякала і сёння існуе ўласнае тэатральнае жыццё краіны. Падрабязна і любоўна выпісаная галоўным чынам У.М.Кананам, гэтая панарама дае ўяўленне і аб "духу часу", і аб умовах, у якіх развівалася беларускае сцэнічнае мастацтва. Так, з гэтай панарамы можна даведацца і аб такім культавым для беларускай культуры выданні, якім з'яўлялася віленская "Наша Ніва" (1906 – 1915 гг.), і аб укладзе ў беларускую культуру (і ў тым ліку тэатральную) газеты "Літаратура і мастацтва" і часопіса "Мастацтва" (раней –"Мастацтва Беларусі"), якія з'явіліся ў савецкую эпоху, а таксама, скажам, сціплай і кароткатэрміновай газеты "Наше утро", якая выходзіла ў Гродне ў 1912 – 1915 гадах і, тым не менш, друкавала і тэатральныя агляды, і музычныя нататкі. І гэта, зразумела, узбагачае чытача, паколькі з'яўляецца значным дапаўненнем да артыкулаў, якія прама раскрываюць спецыфіку, своеасаблівасць беларускай тэатральнай культуры, такіх, як, скажам, "Батлейка" або "Смаргонская акадэмія".

Другім "ноу-хау" "Тэатральнай Беларусі" можна лічыць артыкулы, прысвечаныя асобным спектаклям, якія з'яўляліся этапнымі ў развіцці беларускага тэатра. Так, знакамітая "Паўлінка" – у пэўнай ступені сімвал Тэатра імя Я.Купалы – разглядаецца ў артыкуле доктара мастацтвазнаўства А.В.Сабалеўскага з самага пачатку як з'ява тэатральнай культуры; яе з'яўленне ў 1913 годзе ў Пецярбургу, ажыццяўленне яе першых пастановак у Вільні і Пецярбургу ў пачатку таго ж 1913 года беларускімі музычна-драматычнымі і навукова-літаратурнымі гурткамі... І затым – "Паўлінка" ў творчасці Ф.Ждановіча, адкрыццё

гэтым спектаклем дзейнасці Першага таварыства беларускай драмы і камедыі ў 1917 годзе. І з'яўленне эталоннакласічнай "Паўлінкі" ў 1944 годзе, калі Беларускі тэатр імя Я.Купалы знаходзіўся ў эвакуацыі ў Томску. Рэжысёр той славутай пастаноўкі, якой па традыцыі адкрывалі кожны тэатральны сезон купалаўцы, – Л.Літвінаў, а ў розныя гады шэраг выканаўцаў галоўных роляў (а ў купалаўскім шэдэўры яны амаль усе – галоўныя) выконвалі сапраўдныя зоркі беларускага тэатра, пачынаючы з У.Дзядзюшкі, Л.Ржэцкай, Г.Глебава, В.Полы, З.Стомы, І.Шацілы, Г.Гарбука і заканчваючы акцёрамі найноўшай "хвалі" – З.Белахвосцік, Г.Аўсяннікавым, Ю.Шпілеўскай, А.Лабушам, А.Гарбузам. Зразумела, пералічаны і найбольш выдатныя пастаноўкі беларускіх тэатраў і тэатраў усходнееўрапейскай прасторы. Асобным радком стаіць музычная камедыя "Паўлінка" з музыкай Ю.Семянякі (аб ёй напісала ў энцыклапедыі В.Г.Брылон).

І, падобна "Паўлінцы", кожны этапны спектакль – "Амністыя", "Апошнія", "Антымістычная трагедыя", "Зацюканы апостал", "Кароль Лір", "Макбет", "Што той салдат, што гэты" і шмат іншых, тых, што здабылі славу беларускаму тэатру, – назаўсёды засталіся занатаванымі ў гэтай, першай і па назве, і па аб'ёму, і па поклічу сэрца беларускай тэатральнай энцыклапедыі.

З першых і, несумненна, найбольш выдатных дасягненняў найноўшага тэатральнага выдання з'яўляецца яго дэідэалагізацыйная накіраванасць. Гэтым не могуць пахваліцца і лепшае ў савецкі час энцыклапедычнае выданне – "Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі" (у 5 тамах, Мн., 1984 – 1987), і акадэмічныя тэатразнаўчыя працы па гісторыі беларускага тэатра 80-ых гадоў, ажыццёўленыя пад кіраўніцтвам У.І.Няфёда (таксама пэўнае дасягненне савецкай гуманітарнай навукі ў свой час). Тут жа, у "Тэатральнай Беларусі", чытач сустракаецца з імкненнем аб'ектыўна асвятліць тэндэнцыі развіцця беларускага тэатра. Лепшым прыкладам падобнай тэндэнцыі можа служыць артыкул аб Францішку Аляхновічу (аўтар А.В.Сабалеўскі), адным з найвыдатнейшых беларускіх драматургаў і тэатральных дзеячаў, імя якога замоўчвалася ў савецкі час па палітычных матывах. Яно застанецца занатаваным і для нас, якія жывуць на пачатку XXI стагоддзя, і для нашых патомкаў, якія, я ўпэўнены, з цікавасцю і трапятаннем будуць кранацца старонак энцыклапедыі. Таму, што гэта асновы, падмурак нашай тэатральнай і наогул айчыннай культуры. І за стварэнне гэтага падмурка, гэтай невычэрпнай крыніцы – нізкі паклон ад усіх, хто любіць і шануе Тэатр (як мастацтва і спосаб жыцця), усім стваральнікам энцыклапедыі "Тэатральная Беларусь".

Вадзім САЛЕЕЎ.

МУЛЯВІН УХВАЛІЎ...

АЛЬБОМ "Творы Ігара Лучанка ў выкананні ансамбля "Песняры"", які выйшаў у выдавецтве пры Вучэбна-даследчым унітарным прадпрыемстве інтэлектуальнай уласнасці "РУПИС", прысвечаны сяброўству і творчаму супрацоўніцтву Ігара Лучанка з ансамблем "Песняры" і яго шматгадовым кіраўніком Уладзімірам Мулявіным. Выданне ўключае два кампакт-дыскі з запісамі песень і нотны зборнік. Прычым нотны зборнік песень падаецца ў рэдакцыі, у якой творы выконвалі "Песняры" пад кіраўніцтвам У.Мулявіна. У гэты камплект уваходзяць таксама рэдкія фатаграфіі, дыскаграфія кампазітара і ансамбля "Песняры". Усё гэта аформлена прыгожа і арыгінальна (дызайнер Аляксандр Пушкар).



Выданне унікальнага альбома супала з 65-годдзем з дня нараджэння народнага артыста СССР кампазітара Ігара Лучанка. Можна з упэўненасцю сказаць, што ў Беларусі гэта першы альбом, у якім аб'ядналіся класічная беларуская музыка, паэзія і майстэрства вядомага ва ўсім свеце ансамбля. Важна, што ён выпушчаны легальна арганізацыяй, якая займаецца абаронай аўтарскіх правоў. Альбом ахоплівае 30 гадоў сумеснай працы. У яго ўвайшлі балады, песні рознай тэматыкі. Шэраг твораў выдаецца ўпершыню, кожны з іх датаваны.

"Сабраць усе песні разам, сістэматызаваць, рэстаўраваць, афарміць і выдаць – дастаткова складана", – распавёў укладальнік альбома Андрэй Лучанок. Такая ідэя ўзнікла ў яго даўно, яшчэ на пачатку 1998 года, а мэта – захаваць для нашчадкаў каштоўныя фанаграмы. Такой, напрыклад, была песня "Мы идём по стране" (у апрацоўцы У.Мулявіна). Яна была ў 1973 годзе гімнам Сусветнага фестывалю моладзі і студэнтаў у Берліне. Хочацца адзначыць і тую акалічнасць, што Уладзімір Мулявін у свой час адобрыў гэты праект. Андрэй Лучанок марыць, каб праца не спынілася на адным альбоме, каб іх выйшла цэлая серыя пад назвай "Класіка беларускай музыкі і паэзіі", куды маглі б увайсці лепшыя творы беларускіх кампазітараў і паэтаў, увасобленыя айчыннымі выканаўцамі.

Галіна ФАТЫХАВА.

The publication opens with the salutary address of the editor-in-chief **Vadzim Saleyew** ***"The Patriarch of Belarusian Aesthetics"*** (p. 1) in connection with the 80th anniversary of Mikalai Krukowski, a well known philosopher and aestheticist.

Mikalai Krukowski. ***What Kind of Aesthetics Do We Need, Then?*** (p.4).

The patriarch of Belarusian aesthetics himself, worried about the deep crisis of spirit in Belarus, acutely though constructively poses the problem of what the science of beauty should be like.

Maryna Belavokaya. ***Belarusian Film: It Was... It Isn't... Will It Be?*** (p. 6).

Problem-oriented discussion of the state of the Belarusian film between the past and the future, which took place at the Belarusian Film Makers Union.

Uladzimir Arlow. ***Fruza Today Is a Great Grandmother*** (p. 9).

Reflection on the films of the director Viachaslaw Nikifaraw, particularly the film Fruza made after Vasil Bykaw's story and its heroine.

Kanstantsin Remishewski. ***Personalized Time, or the Universal Process of Mutual Education*** (Beginning, p. 12).

Reminiscences and documents concerning the peculiarities of development of non-actor film in Belarus, thoughts and stories of authors, directors, editors and cameramen about this artistic phenomenon.

Yefrasinnia Bondarava. ***Recorded Heritage*** (p. 17).

The well known scholar, who has done research into film for many years, gives a many-sided and detailed review of the academic reference catalogue All Belarusian Films (in the Russian language). The first volume came out in 1996 and the second in 2000. Together they cover all the fiction film output since the emergence in Belarus of film production in 1926 till the time of renewal and development of film art (1971-1983). There have been no publications of this kind in Belarusian film culture before.

Larysa Mikhnevich. ***The Repin Pictures "Christ" and "God's Mother" and Some Problems of Symbolism*** (Conclusion, p. 20).

Discussion of little known icons by Ilya Repin, unexpected in his artistic practice. The great Russian artist painted them on metal in Belarus, for a Belarusian church, consciously deviating from the Orthodox canon. The narration contains digressions into the traditions of Byzantine icon painting and the problems of Russian symbolism contemporaneous with Repin.

Natallia Ustsinava. ***The Art of the Frozen Moment*** (p. 23).

With this article the magazine resumes the rubric "Artistic Photo". Its first visitor is Aliaksander Hlebaw, a photo artist from Vitsiebsk, whose creative work has imparted special features to this art in Belarus.

Viktar Alshewski. ***Myth As a Labyrinth of Conscience*** (p.27).

In the "Monologues" rubric appears a well known artist. He opens some secrets of his creative search connected with mythology. The myth for him is an artistic metaphor which expands our knowledge about deciphering and understanding history and contemporaneity.

Natallia Sharanhovich. ***To Get Into the Heart of the Object*** (p.29).

An account of Viktar Alshewski's creative work comes as an "Afterword" to his monologue.

Tamara Harobchanka. ***The Energy of Talent and Youth*** (Conclusion, p. 33).

The material treats of the graduation performances at the Belarusian Academy of Arts. This issue carries the sections "Co-Creators" and "Problems" (subdivided into "Repertoire", "Presentation of Performances", "Life of Higher School. Theatre").

Ryd Talipaw. ***Beyond the Text*** (p. 36).

The well known theatre director (the article is subtitled From Director's Notebook) states that in creating a theatrical image the actor should not stop at learning the present and the future of the role. The actor must know the biography of his theatrical character, his past, which often goes far beyond the boundaries of the dramatic piece. The discussion is based on concrete examples of the Belarusian actors' creative work.

Vadzim Saleyew. ***"Slavonic Bazaar-2003". The Artistic and Non-Artistic*** (p. 39).

An aestheticist, Ph.D., offers his view of this year's "Slavonic Bazaar", which traditionally takes place in Vitsiebsk. He focuses on what has proved artistic and what has not. He highlights the novelties that should be supported and strengthened in the future.

Alesia Hurchanka. ***"Palats", "Yurye" and the Others*** (p. 42).

Notes on the art of the Belarus contemporary folk rock groups. At present, there are no conditions for the natural functioning of folklore. That is why the stage gives traditional musical heritage another life to preserve it as part of the nation's culture.

Tattsiana Mushynskaya. ***Perpetual Motion*** (p. 46).

The Choreography Department of the Belarusian University of Culture is a quarter of a century old. This important event was marked by a festive concert, which manifested the high level of the professional training of young actors at the University. This topic is discussed in the article.

Barys Lazuka. ***The Harmony of Symbols in Belarusian Baroque*** (Beginning, p. 49).

Belarusian baroque existed for more than two hundred years - longer than any other artistic style in Belarus. The baroque symbols in the fine arts are analyzed and generalized in the article on the basis of extensive material, including illustrations.

Vadzim Saleyew. ***The First Theatrical*** (p. 53).

A review of the two-volume encyclopedia "Theatrical Belarus", whose presentation took place this year. Its importance as a fundamental reference book will be growing with the passage of time.

Halina Fatykhava. ***Muliavin Praised...*** (p. 54).

The paragraph introduces the album Ihar Luchanok's Songs Performed by the Piesniary Group, which was released by the RUPIS Publishers (RUPIS - Educational and Research Unitarian Institution of Intellectual Property).

In conclusion comes the calendar of memorable dates for November-December 2003.

Лістапад 2003

1

70 гадоў з дня нараджэння **Івана (Іосіфа) Станіслававіча Бартосіка**, майстра мастацкіх шкловырабаў, шліфоўшчыка-алмазчыка.

6

50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Фёдаравіча Карпана**, акварэліста.

7

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Пятровіча Голуба**, жывапісца.

8

120 гадоў з дня нараджэння **Вацлава Юстынавіча Ластоўскага** (1883 – 1938), грамадска-палітычнага дзеяча, гісторыка, этнографа, пісьменніка, філолага;

105 гадоў з дня нараджэння **Дзмітрыя Андрэевіча Захара** (1898 – 1951), дырыжора, выканаўцы, рэжысёра, кампазітара, інструменталіста;

95 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Фёдаравіча Сакалова** (1908 –1978), графіка.

11

100 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Канстанцінавіча Ільінскага** (1903 – 1967), акцёра, народнага артыста БССР, народнага артыста СССР.

12

180 гадоў з дня нараджэння **Паўла Міхайлавіча Шпілеўскага** (1823 – 1861), пісьменніка, публіцыста, этнографа, тэатральнага крытыка;

110 гадоў з дня нараджэння **Апалінарыя Фларыянавіча Пупко** (1893 – 1984), самадзейнага майстра разьбы па дрэву;

80 гадоў з дня нараджэння **Барыса Уладзіміравіча Паўлёнка**, празаіка, кінасцэнарыста;

60 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Максімавіча Сохара**, тэатразнаўца.

14

70 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Цімафеевіча Пракопчыка**, празаіка, драматурга, кінасцэнарыста.

17

110 гадоў з дня нараджэння **Кастуся (Канстанціна Барысавіча) Езавітава** (1893 –1946), палітычнага і грамадскага дзеяча, паэта, публіцыста, гісторыка, дзеяча беларускага нацыянальнага адраджэння.

18

120 гадоў з дня нараджэння **Язэпа (Іосіфа Юр'евіча) Лёсіка** (1883 – 1940), палітычнага і грамадскага дзеяча, мовазнаўца, пісьменніка, педагога;

120 гадоў з дня нараджэння **Кацярыны Эдуардаўны Міронавай** (1883 – 1946), актрысы, заслужанай артысткі БССР.

20

100 гадоў з дня нараджэння **Дзмітрыя Мікалаевіча Красільнікава** (1903 – 1951), графіка.

21

110 гадоў з дня нараджэння **Уладзіслава Максімільянавіча Стрэмінскага** (1893 – 1952), мастака;

75 гадоў з дня нараджэння **Нінелі Аляксандраўны Ткачэнкі**, спявачкі, народнай артысткі СССР.

22

50 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Міхайлавіча Гоманава**, жывапісца, графіка, плакатыста.

24

50 гадоў з дня нараджэння **Алега Іванавіча Ладзісава**, жывапісца, графіка.

25

95 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Валянцінавіча Волкава** (1908 – 1985), графіка, жывапісца.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Рэгістрацыйнае пасведчанне №734.

Падпісана ў друк *20.11.2003.* Фармат 60x90 $^1/_8$. Папера афсетная. Друк афсетны. Гарнітура «PetersburgC» Ум. друк. арк. 7,00. Ул. -выд. арк. 8,68. Тыраж 747. Зак. *2581.*

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

29
95 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Яўстафіевіча Красоўскага** (1908 – 1980), жывапісца, графіка, заслужанага работніка культуры БССР.
30
120 гадоў з дня нараджэння **Бэра Аршанскага** (1883 – 1945), празаіка, драматурга, літаратуразнаўца, публіцыста;
75 гадоў з дня нараджэння **Галіны Аляксандраўны Арловай,** актрысы, народнай артысткі Беларусі.

Снежань 2003

2
50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Дзмітрыевіча Рыжага**, графіка;
50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Міхайлавіча Фінскага**, скульптара.
3
95 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Паўлавіча Сухаверхава** (1908 – 1977), жывапісца, педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў БССР.
4
90 гадоў з дня нараджэння **Марыны Мікалаеўны Бяльзацкай**, артысткі балета, балетмайстра, народнай артысткі Беларусі.
5
95 гадоў з дня нараджэння **Ганны Браніславаўны Абуховіч** (1908 – 1986), актрысы, народнай артысткі Беларусі.
6
90 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Львовіча Співака** (1913 – 1971), рускага рэжысёра, заслужанага артыста БССР;
70 гадоў з дня нараджэння **Зінаіды Якаўлеўны Мажэйкі**, этнамузыколага, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.
7
80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Мікалаевіча Фігуроўскага** (1923 – ?), кінарэжысёра, кінадраматурга, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.
9
105 гадоў з дня нараджэння **Валянціны Фёдараўны Валчанецкай** (1898 – 1980), спявачкі, народнай артысткі Беларусі;
70 гадоў з дня нараджэння **Георгія Савельевіча Дубава** (1933 – 1995), акцёра, народнага артыста Беларусі.
11
85 гадоў з дня нараджэння **Тамары Кірылаўны Бушко** (1918 – 1981), тэатральнага крытыка.
13
100 гадоў з дня нараджэння **Надзеі Прохараўны Варвановіч** (1903 – 1985), жывапісца.
14
85 гадоў з дня нараджэння **Барыса Веньямінавіча Нікольскага** (1918 – 2001), спевака, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь;
50 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Пятровіча Кузняцова**, скульптара.
15
85 гадоў з дня нараджэння **Данііла Міхайлавіча Парахні** (1918 – 1980), жывапісца;
80 гадоў з дня нараджэння **Тамары Васільеўны Трушынай** (1923 – ?), рускай актрысы, заслужанай артысткі БССР;
75 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Фёдаравіча Кашкера** (1928 – 1994), акцёра, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь.
16
100 гадоў з дня нараджэння **Івана Восіпавіча Ахрэмчыка** (1903 – 1971), жывапісца, народнага мастака Беларусі;
95 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Лукіча Тарасікава** (1908 – 1965), жывапісца, графіка.
19
100 гадоў з дня нараджэння **Тамары Рыгораўны Цулукідзе** (1903 – 1991), пісьменніцы, крытыка, заслужанай артысткі Грузінскай ССР. Пісала на рускай мове.
22
95 гадоў з дня нараджэння **Марыны Дзмітрыеўны Троіцкай** (1908 – 1989), рэжысёра радыё, заслужанага дзеяча культуры БССР;
80 гадоў з дня нараджэння **Алега Міхайлавіча Маралёва** (1923 – 1984), беларускага і расійскага рэжысёра оперы, заслужанага артыста БССР;
50 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Аляксееўны Рудэнкі**, мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.
24
205 гадоў з дня нараджэння **Адама Міцкевіча** (1798 – 1855), паэта, грамадскага дзеяча, публіцыста;
90 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Дзмітрыевіча Чурабы** (1913 – 1998), графіка, жывапісца.
25
85 гадоў з дня нараджэння **Зінаіды Ігнатаўны Канапелькі** (1918 – 1997), актрысы, народнай артысткі Беларусі;
75 гадоў з дня нараджэння **Валянціна Антонавіча Кірыленкі** (1928 – 1995), мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.
26
110 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Карлавіча Цікоцкага** (1893 – 1970), кампазітара, народнага артыста БССР, народнага артыста СССР;
90 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Дзмітрыевіча Нікалаева** (1913 – 1978), тэатральнага мастака, народнага мастака Беларусі.
27
80 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Сцяпанавіча Вялюгіна** (1923 – 1994), паэта, кінасцэнарыста, перакладчыка, заслужанага дзеяча культуры Рэспублікі Беларусь;
75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Андрэевіча Дзяменцьева**, мастака кіно, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.
29
90 гадоў з дня нараджэння **Зінаіды Анатольеўны Васільевай** (1913 – ?), беларускай і рускай балерыны, педагога, народнай артысткі Беларусі;
50 гадоў з дня нараджэння **Ігара Валер'евіча Глушакова**, музыказнаўца.
30
80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Вікенцьевіча Лапшы** (1923 – 1985), дзеяча самадзейнага мастацтва, балетмайстра, заслужанага работніка культуры БССР.
31
90 гадоў з дня нараджэння **Зоі Іванаўны Малчанавай** (1913 – ?), расійскай і беларускай актрысы, заслужанай артысткі Рэспублікі Беларусь.



А.Глебаў. «Прыйдзе, не прыйдзе...». Каляровае фота. 1984.

У БЛІЖЭЙШЫХ НУМАРАХ «МАСТАЦТВА» :

«АНАСТАСІЯ СЛУЦКАЯ». НАРЭШЦЕ ГЛЯДАЦКІ ФІЛЬМ?

ТЭАТРАЛЬНЫ ФЕСТЫВАЛЬ «БЕЛАЯ ВЕЖА–2003»

МАСТАЦТВА І РЫНАК

ІНДЭКС 74958



В.Альшэўскі. Трансфармацыя. Палатно, алей. 1998. Фрагмент.

МАСТАЦТВА

ISSN 0208–2551. МАСТАЦТВА. 2003. № 10–11. 1–56